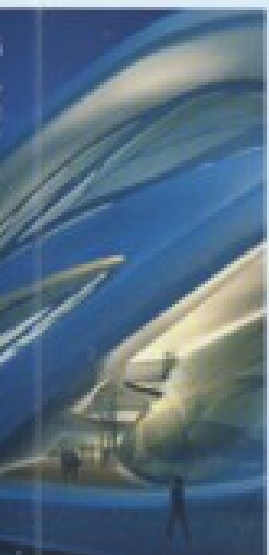
Çağdaş Sanat Konuşmaları 4

Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik

YKY

Hazırlayan: Levent Çalıkoğlu







ÇAĞDAŞ SANAT KONUŞMALARI - 4

Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik

Levent Çalıkoğlu (1971, İstanbul) Sanat tarihçisi, İstanbul Modern Sanat Müzesi şef küratörü. Ankara Üniversitesi D.T.C.F. Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun oldu. Yüksek lisansını Yıldız Teknik Üniversitesi (YTÜ) Müzecilik Bölümü'nde tamamladı. Halen Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Yönetimi Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmalarını sürdürmektedir. Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı'nın sanat danışmanı olarak görev almaktadır. Çağdaş Sanat Konuşmaları dizisinin yanı sıra Modern ve Çağdaş Türk Sanatı üzerine yayınlanmış pek çok makalesi bulunmaktadır. İstanbul Modern Sanat Müzesi, Akbank Kültür ve Sanat Merkezi, Space Triangle Gallery (London), Martin Gropius Bau (Berlin), Seul Sanat Müzesi (Güney Kore), Karşı Sanat Çalışmaları, Milli Reasürans Sanat Galerisi, Bir Kültür ve Sanat Merkezi gibi çeşitli mekânlar 1998 yılından bu yana ulusal ve uluslararası ölçekte küratörlüğünü üstlendiği sergilere evsahipliği yapmış olan kurumlardan bazılarıdır. Sarkis: "Site" (2009), "Yeni Kıta: İstanbul" (2009), "İstanbul Modern Berlin" (2009), "Yeni Yapıtlar, Yeni Ufuklar" (2009), "Davetsiz" (2009), "Cihat Burak Retrospektifi" (2008), "Melez Anlatılar" (2007), "Alacakaranlık Defter" (2006), "Melek Yüzlü Yabancı" (2006), "Sınır Deneyimleri" (2005), "Heykel Bahçesi-Yeni Alımlar" (2005), "Hırsız Kent" (2005), "Sıkıntı ve Gökkuşağı" (2004), "Çıplak" (2004), "Tehlikeli Şeyler" (2002), "Deseni ve Kendisi" (2001), "Ölüm=Ölüm" (2001) sergilerinin küratörlüğünü yaptı. "Suyun Bir Arada Tuttuğu" (2008, Gabriela Schor ile), "Vecd Halleri" (2008), "Wang Du - Public Page, 48,49,51" (2007), "Tüyleri Benzer Olan Kuşlar Beraber Gezerler: Irwin" (2007), "Kar ve Yol: Abbas Kiorostami" (2006), "Doğayla Bulaşmak" (2005), "Hayalet Çizgi" (2004) sergilerinde Ali Akay ile, "Modern Deneyimler" (2007), "Kesişen Zamanlar" (2006), "Bellek ve Ölçek" (2006), "Fikret Mualla Retrospektif" (2005) "Gözlem / Yorum / Çeşitlilik" (2004), "Yeni Alımlar" (2004), "Eczacıbaşı 60 Yıl 60 Sanatçı" (2003) sergilerinde Ali Akay ve Haşim Nur Gürel ile, "Aykırı İşler" (2001) sergisinde Haşim Nur Gürel ile, "Dört Duvar: Atölye" (2000), "Apokalipsis" (1998) sergilerinde ise Mehmet Ergüven ile ortak kürator olarak çalıştı.

ÇAĞDAŞ SANAT KONUŞMALARI - 4

Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik

Hazırlayan:
Levent Çalıkoğlu

YKY
İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları - 2984
Sanat - 155

Çağdaş Sanat Konuşmaları - 4
Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik
Hazırlayan: Levent Çalıkoğlu

Kitap editörü: Mine Haydaroğlu
Düzelti: Hakan Toker

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Mas Matbaacılık A.Ş.
Hamidiye Mah. Soğuksu Cad. No: 3 Kağıthane-İstanbul
Telefon: (0 212) 294 10 00 e-posta: info@masmat.com.tr
Sertifika No: 12055

1. baskı: İstanbul, Ekim 2009
ISBN 978-975-08-1676-5

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2009
Sertifika No: 12334
Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

İÇİNDEKİLER

Yeni Bir Dikkat Alanı:
Koleksiyon-Koleksiyonerlik ve Müzecilik
Levent Çalıkoğlu • **7**

Ali Artun • **17**

Tomur Atagök - Yusuf Taktak • **37**

Serhan Ada • **51**

Burçak Madran • **63**

Bedri Baykam - Genco Gülan • **86**

Şeniz Atik - Şennur Şentürk • **119**

İpek Duben • **145**

Yeni Bir Dikkat Alanı: Koleksiyon-Koleksiyonerlik ve Müzecilik

Bugün için müzeler kitle kültürünün gözde iletişim araçlarından biri konumunda. Uyguladıkları sergileme ve seyretme politikaları, geçmişe ait hazine ve nesnelerin sabık bekçileri olma isteklerinin artık gerilerde kaldığını gösteriyor. Yaydıkları enformasyon sadece bir grup uzman ve seçkin bir kitlenin meraklı ve bilgiç bakışlarıyla sınırlı değil. Bulundukları bölgenin havaalanına veya kentin en işlek caddesine astıkları afiş, pankart ve panolardan, kapılarının önlerinde sergiledikleri çok renkli gösterilere, envai çeşit ürünün satıldığı alışveriş dükkânlarından bilginin depolandığı kütüphanelerine, sergi salonlarındaki dokunulabilir nesnelerinden beş duyuya hitap eden sunum tekniklerine kadar müzeler, gündelik yaşantı ile kültürün buluştuğu sosyal platformlar olma özelliğine kavuştular. Sanat ve özellikle de Doğa ve Bilim Tarihi müzelerinin çocuklar ve aileleriyle kurmuş olduğu ilişki biçimi, müzelik nesnenin sadece seyirlik bir nesne olmadığını kanıtlamakla kalmadı, müze pedagojisi denilen bir alanın da varlığını ortaya çıkardı. Esin perilerinin tapınağı olmaktan kurtulan bu mekânlarda, yüksek kültürün kendinden menkul yapıtlarının dili çözülüyor, görmenin ve öğrenmenin temel yolları sorgulanıyor, adına sanat ya da bilgi dediğimiz olgunun sınırları aralanmaya çalışılıyor. Geri dönülmez bir etkileşim içerisinde müzeler kültürü, kültürde müzeyi geniş çaplı bir hacimle kuşatıyor.

Şüphesiz kültür endüstrisinin bu parıltılı mekânlarının kabuk değişiminde yeni işletme politikalarının etkisi büyük. Güçlü yerel

yönetimler, köklü vakıflar veya bizzat devletin desteklediği özel birimlerle yönetilen bu mekânlar, arkalarına uluslararası sponsor desteği alarak, müzeyi ve onun yayılabileceği tüm alanları, işletilebilecek bir enstrüman olarak görüyorlar. Müze vitrinleri kitle önünde görünür olmanın en etkin yollarından biri olduğundan, bir müze mütevelli heyetinde görev almanın veya bir mesen olarak destek vermenin sağladığı prestij, kurumların yeni işletim mekanizmalarıyla hareket etmelerine olanak tanıyor. Hal böyle olunca geleneksel müzecilik anlayışının yeni baştan şekillendiği bu mekânların en önemli hedefi, potansiyel izleyici sayısını arttırmak oluyor. Bugün Batı müzelerinin izler kitleyi çoğaltma konusunda gösterdikleri çaba ve harcadıkları bütçeler, işletme giderlerinin önemli bir kalemini oluşturmakta. Etki alanları, içerisine yerleştikleri mekânın sınırlarını aşan bu tip müzelerin bir kitle iletişim istasyonuna dönüşmüş olması, yeri geldiğinde küresel çapta bayilikler dağıtmalarına ve büyük bir pazarın baş aktörleri olarak anılmalarına sebebiyet veriyor.

Tüketim kültürüne ait her türlü ihtiyacın yeni kapitalist aracılar tarafından karşılanabildiği bugünün dünyasında, müzeler de ister istemez kendilerini yepyeni yapısallıklar içinde tanımlamak zorunda kaldılar. Tarihe ve bugüne ait kültür birikimine sahip çıkan, koruyan, elde ettiği bilgiyi kamuyla paylaşan ve eğitsel programları ile izleyicisini bilgilendiren temel sorumluluklarını yerine getirmenin yanı sıra bugün için müzeler, izleyicisine ulaşmak için yepyeni iletişim stratejileri geliştirmek, görsel kültürü tatmin edecek alternatif sergileme atmosferleri oluşturmak ve bilgiye kısa yoldan ulaşmak isteyen tüketiciler için yeni ilişki biçimleri geliştirmek zorundalar. Müze ve ona ait her şey, hiçbir dönemde olmadığı kadar toplumun tüm kesimlerinde farklı bir duyarlılıkta tartışılmakta ve eleştirilmekte. Sınırları belirgin şekilde çizilmiş eskinin tekil kurumlarının yerini paylaşıma açık, çağdaş kültürün ihtiyaçlarını sarmalayan ve eğlence ile bilginin buluştuğu renkli mekânlar almakta. Şüphesiz ciddiyet ve titizlik isteyen bir çalışma disiplininde, bilginin, abartılı deneyimler, parlak olaylar ve çarpıcı gösteriler eşliğinde sunulması pek çok müzeci tarafından eleştiril-

mekte. Her nasıl adlandırılırsa adlandırılsın kesin olan bir şey ki, bugünün dünyasında müzeler eski monolitik yapılarını değiştiriyor ve yeri geldiğinde tüketim kültürünün pazarlama stratejilerini uygulamaktan çekinmiyor.

Öte yandan bugün için müzeleri ilgilendiren en ilginç tartışmalardan biri, arşiv ve koleksiyonları ile birlikte oluşturdukları "tarihin" gerçeği ne kadar taşıyabildiği ve yansıttığı üzerine şekillenmekte. 1960'ların her türlü otoriter gücü eleştiren özgürlükçü saldırganlığı ile başlayan bu eleştiri süreci, neredeyse yarım yüzyıldır etkisini yitirmeden devam ediyor. Özellikle Batı sanatı ve tarihinin meşrutiyetini ilan eden ve keskin sınırlar çizerek Batı uygarlığının diğer kültürler üzerindeki ezici gücünün görsel ve sözel sözcülüğünü üstlenen müzeler aracılığıyla oluşturulan modern sanat tarihi, bugünün postmodern eleştiri düşüncesinde ayrıcalıklı bir yer ediniyor. (Huyssen, 1999, 25) Batı-dışı toplumları geri kalmış kültürler olarak gören ve sanatı sadece Batılı toplumların varoluşu ile sınırlayan modern sanat müzesi anlayışları, bugün artık yerini tüm kültürleri kapsayan ya da en azından modernliğin kökenlerinin sadece Avrupa'ya ait olmadığını ilan eden koleksiyon ve sergileme anlayışlarına devrediliyor. Örneğin yakın bir tarihte açılan Paris'teki İlk Sanatlar Müzesi, (Quai Branly) Batı'nın görsel ve düşünsel dünyasını etkileyen "ilkel" kültürlerin varlığına bir saygı duruşu niteliğinde. Şüphesiz bu eserlerin Batı'nın malı olması ve bu sergilemenin bizzat Batılılar tarafından yapılması kendi içinde ilginç bir tartışma doğuruyor. Ama kesin olan bir şey var ki müzeler yenilenen bir politik yaklaşım içerisinde, koleksiyonlarını ya gözden geçiriyorlar ya da alternatif koleksiyon yapılarıyla tarih ve Batı dışı kültürler ile barışıyorlar.

Bu tartışmaların derinine indiğimizde belki de çok dikkatimizi çekmeyen bir noktaya ulaşıyoruz. O da müzelerin asli kimliğine işaret eden ve onları diğerlerinden ayıran en kritik özelliklerine, yani koleksiyon yapılarına. Çünkü bir müzenin edindiği koleksiyon sadece kendisini, yani vizyonunu tanımlamaz, aynı zamanda dışladığı ve dışarıda bıraktığı kültür, nesne, kişi ve durumlara da işaret eder. Çağdaş müzecilik anlayışları içerisinde koleksiyon oluştur-

mak, yönetmek ve yönetim anlayışını ilkelere bağlamak, spesifik ve temel çalışma alanlarından birini oluşturmaktadır. 16. yüzyılın 'acayiplikler kabinesi'nden bu yana, biriktirmenin müzeler açısından ayrı ve özel bir yeri oldu. (Madran, 1999, 4) Fakat bugünkü anlamıyla bir müze koleksiyonunu harekete geçiren toplama güdüsünün arkasındaki süreç, şüphesiz Aydınlanma dönemi ile başlar. Aydınlanmayla birlikte koleksiyonculuk bilimsel ussallığa tabi kılındı; bilim müzeleri dışındaki müzelerin temelleri de sadece sanat ile tarihin referans çerçevesiyle meşrulaştırıldı. Meselenin özünün sadece toplamak olmadığı, biriktirilenlerin aynı zamanda bir meşruluk, tarih ve diğer kültürler karşısında bir güç oluşturduğu anlaşıldı. Koleksiyon oluşturma yolunda giderek uzmanlaşan müzeler, koleksiyon yapılarına göre anılmaya başlanan özel mekânlar olma ayrıcalığına eriştiler. (Artun, 2005, 90)

Bugün çağdaş müzeciliğin ilgilendiği en önemli alanlardan biri koleksiyon yönetimi ve politikasıdır. Bir müzenin varolma nedeni sadece biriktirmek olmadığından, biriktirilenlerin hangi ölçü ve kritere göre bir araya getirileceği, nasıl saklanacağı ve sergileneceği, kısacası izleyicisi ile nasıl buluşacağı gibi pek çok ardıl soru işaretlerini beraberinde getirmesinden dolayı koleksiyon yönetimi ve politikası sanıldığından çok daha önemli bir uğraştır. Unutulmamalı ki, bir müzenin koleksiyonları üzerinden yapacağı bir sergileme ve tarih okuması, içerisinde yer aldığı coğrafyada toplumsal bir mutabakat oluşturabileceği gibi tepkilere de neden olabilir. Bu nedenle koleksiyon yönetiminin öncelikli amaçlarından biri, koleksiyonun doğal sonucu olan sergilemeler aracılığıyla toplumun güvenini kazanmak, içerisine doğduğu kültür ve toplumla arasında sıkı bir işbirliği ve ortak katılım oluşturmaktır.

Gary Edson ve David Dean'e göre, "Koleksiyon yönetimi politikası bir müzenin amaçları ve hedeflerini ileri süren ve bu amaçların koleksiyonlarla ilgili yürütülecek faaliyetlerle nasıl yorumlanacağını açıklayan detaylı bir yazılı ifadedir. Politika sadece çalışanlar için bir rehber olmaktan çok, müzenin bakımını üstlendiği nesneler için profesyonel standartların yer aldığı bir kamu ifadesi görevini de görür." (Edson ve Dean, 1994, 67)

Benzer bir yorum Barry Lord ve Gail Dexter tarafından da ileri sürülmektedir: "Koleksiyonlar müzelerin tanımlayıcı özellikleridir ve yönetimleri de bir müzenin en önemli işidir. Bu işe yöneltilecek akıllıca bir yaklaşım bir müzenin en verimli şekilde gelişmesini sağlayacaktır. Onları eksiksiz bir biçimde belgelemek ve bakımı konusunda özen göstermek uzun vadede iyi yönetilen bir müzenin en temel ölçütüdür, çünkü bir müzenin günümüzde olduğu kadar gelecekte de kamuya anlamlı deneyimler sunabilmesi koleksiyonlara karşı yaklaşımına bağlıdır." (Lord ve Dexter Lord, 1997, 63)

Şüphesiz müzeler nesneleri sadece uzmanlara ve araştırmacılara yönelik entelektüel bir ortam oluşturmak amacıyla biriktirmez. Aynı zamanda bu nesneleri tanımlar, arşivler, depolar, sergiler ve yayınlar aracılığıyla geniş izleyici kitlesinin imgesel kullanımına sunar. Bu nesneleri seçme süreci bir bilgi birikimine bağlıdır. Koleksiyona girecek yeni nesneler bu bilgilenme sürecinin getirdiği deneyim ile eskilerin gözden geçirilmesini ve akabinde belirecek olan nesnelere yeni bir gözle bakılmasını sağlar. Koleksiyona katılan yeni nesnenin geri besleme süreci, kurumun toplama politikasının ana çerçevesini ve gelişiminin en temel öğesini oluşturur. Şüphesiz her müzenin kendine has bir yapıt toplama yöntemi vardır. Fakat hepsinde ortak olan nokta, seçilen politikanın seçenekleri artırmaktan çok indirgemeye yarayışıdır. Neticede politikanın saptanışındaki esas soru, koleksiyon ve hizmetlerin bugünü ve geleceği arasındaki denge etrafında gelişmektedir. Eldeki kaynaklar ölçüsünde politika geliştirilirken, netleştirilmesi gereken ilk stratejik hedef, koleksiyonun eldeki materyalle geniş açılı bir temsil mi, daha dar bir alanda kapsayıcılık mı, yoksa ikisi arasında bir denge tutturması mı istendiğidir.

Hecken ve Taner-Kaplash bir müzenin koleksiyonları konusunda üstlendiği sorumluluğun yeni değer ve prensipler üzerinden gelişen bir dinamizm ile yeni baştan tanımlandığı görüşündedir. Nihayetinde bir koleksiyon saf ve masumane bir biriktirme ediminin sonucu değildir. Bir müze aynı zamanda koleksiyonu aracılığı ile ilgili etkinliklerden de sorumlu olmanın yükümlülüğünü de üst-

lenmek zorundadır. "Bu sorumluluk halka karşıdır; çünkü müzeler kâr amacı gütmeyen kurumlar olarak sınıflandırılır ve böyle kurumların yararı halka dönük olmalıdır." (Hecken ve Kaplash'dan aktaran Özkasım, 2004, 30) Bir müze aynı zamanda elindeki koleksiyonun gelecek kuşaklara aktarımı konusunda ev sahipliği üstlenmesinden dolayı, birikimini iyi planlamalı ve örgütlemelidir. Bu nedenle, müzelerin koleksiyonunu iyi planlayabilmesi için kendi koleksiyon yönetim politikasını oluşturmak zorundadır. Şüphesiz benzer kategoriler içerisinde değerlendirilen çok sayıda müze mevcuttur ama pek çok şarta bağlı olarak her müzenin koleksiyon politikası kendine özgüdür.

Bir koleksiyon politikası geliştirmenin ilk şartı; müzenin vizyon ve misyonunu, hedefini ve kendini tanımlayış biçimini netleştirmiş olmasıdır. Bir müzenin koleksiyon politikasını belirleyen olmazsa olmaz en önemli faktörlerden birisi, ülkede müzeler için geçerli olan yasalar, diğeri de UNESCO, ICOM gibi organizasyonların düzenlediği ve müzenin bulunduğu ülkenin kabul ettiği uluslararası antlaşmalar ve kodlardır. Müzelerin kendi için öngördüğü ilkeler ve müzenin koleksiyon politikası bu iki üst faktör tarafından kontrol edilir. Burada önemli olan nokta genellikle özel sektöre veya devlete bağlı olarak yürütülen müzelerin yer aldıkları ülkelerdeki yasalar ile belirlenen konumları ile koleksiyon yönetim politikalarının uyuşması ve dengeli çalışmasıdır. Dolayısıyla devletin belirlediği yasaların müzelerin yapısına ve toplumun ihtiyaçlarına göre oluşturulacak bir koleksiyon politikasına olanak tanıması gerekmektedir. Böyle bir yapı ile müzelerin koleksiyonlarına ve hedef kitlesine göre, bağımsız, aktif, çok kültürlülüğe hizmet eden bir etkinlik projesi hazırlaması mümkün olabilecek, aynı zamanda UNESCO ve ICOM gibi kültür organizasyonları ile daha uyumlu çalışmalar yürütülebilecektir.

Şüphesiz yasal prosedürler müzelerin bünyelerine dahil edecekleri nesneler için belirleyici olabilir. Bununla beraber koleksiyonun türü, kurumun bütçesi ve personel politikası vb. faktörler koleksiyon yönetim politikasının pratik karşılıklarını belirginleştirir. Burada önemli olan nokta, belirlenen politikalar ile müzenin içerisinde yer aldığı coğrafyanın getirdiği şartlar ile kurumsal ya-

pılanma arasındaki ilişkidir. Tamamen kuralcı ve metodik bir politika onu uygulayacak bir personel ve yönetim anlayışı olmadığı sürece hiçbir sonuç elde edilememesine neden olabilir. Vizyoner politikalar ile uygulama alanları arasındaki uzlaşı, eşgüdümlü bir çalışma doğurarak belirlenen amaçlara ulaşılmak için yol gösterici olmalıdır. Her şeyden önemlisi uygulanan koleksiyon politikasının başarısı, koleksiyonun maddi ve bilimsel değerinin artmasını sağlayacaktır ki, bu da müzeyi var eden tüm birimlerin (mütevelli heyeti, müze çalışanları, sponsorlar...) çalışma disiplinini ve bu birimlerin kurumun geleceğine olan inancını etkileyecektir. Dolayısıyla iyi bir koleksiyon yönetimi politikası müzenin toplumsal işbirliğini ve izleyici-müze güven ilişkisini arttırabileceği gibi kurum içi motivasyonu da olumlu-olumsuz etkileyebilir.

Bu durumda sağlıklı bir koleksiyon yönetim politikası oluşturmadan önce dikkat edilmesi gereken durumları şöyle özetleyebiliriz:

Bir koleksiyon yönetim politikası oluşturmadan önce müzenin vizyon ve misyonu, türü ve çalıştığı sahanın iyi tanımlanması gerekir. Koleksiyonun kapsamı (ne, nerede, ne zaman ve neden) ayrıntılı bir şekilde açıklanmalıdır.

Koleksiyon yönetim politikası hem müzenin toplumsal statüsünü belirleyen hem de olası sonuçları ile tüm müze çalışanlarını ilgilendiren disiplinler arası bir içeriğe sahiptir.

Yasal düzenlemeler bir koleksiyon politikasının oluşturulmasında kritik rol oynar. Edinim ve elden çıkarma teşebbüslerinde yasaların getirmiş olduğu düzenlemeler iyi etüt edilmeli, geri dönüşümü mümkün olmayan bir koleksiyon politikası oluşturulmamalıdır.

Hedefleri doğrultusunda müze toplum ilişkisinin iyi tespit edilmesi, karşılıklı güven duygusunu oluşturacak kültürel atılımların net bir şekilde tarif edilmesi gerekir. Özellikle sanat müzelerinde sanat ile izleyici arasındaki estetik ilişki her zaman için eş bir beğeni duygusu taşımaz. Bu durumlarda sanat eseri ile toplumsal beğeni arasında ara yollar bulunmalı, her iki sahanın birbirini ezmesi veya önüne geçmesi engellenmelidir.

Koleksiyonun sergileme koşulları her zaman için önemli bir sorundur. Çoğu müze, deposunda beklettiği sayısız nesneyi sergileyecek uygun koşulları oluşturmakta zorluk çeker. Şüphesiz müzeler depo ve arşivlerindeki zengin çeşitlilikle de ünlüdürler. Ama uygun sergileme şartları oluşturulmadığı sürece depoda bekletilen eserler hem koruma riski hem de korumanın getireceği yüksek bütçeler oluşturur. Dolayısıyla müzenin mevcut depolama ve sergileme koşulları iyi etüt edilmeli, aşırı birikmeye neden olabilecek ve sergilenme olasılığı barındırmayacak bir koleksiyon yönetim stratejisi geliştirilmemelidir.

İyi bir koleksiyon yönetim politikası ancak bu politikayı etik kurallara bağlı olarak uygulayacak deneyimli ve sorumluluk sahibi bir kadro ile mümkün olabilir. Bu durumda hazırlanan politika planından kim veya kimlerin sorumlu olacağı ve bu planların kimler tarafından uygulanacağı ancak doğru bir personel politikası ile belirlenebilir.

Koleksiyon yönetim politikası şüphesiz gerçekçi ve mantıklı bir bütçe üzerine oturmalıdır. Dolayısıyla müzenin öz kaynakları, mütevelli heyeti veya sponsorlarla oluşturabileceği finansmanın planlanan politika ile uygunluk taşıması gerekir. Abartılı vizyon ile olmayan finans arasındaki dengesizlik veya aşırı finans ile gerçekleştirilemeyen veya eksik kalan vizyon arasındaki uçurum istenmeyen sonuçlar doğurabilir.

***

Batı'daki kültürel, politik ve ekonomik seyrine karşılık bizde müzecik 2000'li yıllara kadar iyi niyetli birkaç girişimle sınırlı kaldı. Halkın sevdiği ve ilgi gösterdiği tarih ve etnografya müzelerinin dahi, kadrosuzluktan ve bakımsızlıktan dolayı kapılarını izleyiciye kapattığı yıllar geçirdik. Öte yandan iyi niyetle etkinlikler düzenlemeye çalışan Resim ve Heykel Müzelerinin sergileme, yerel ortamla diyalog, izleyici sayısı ve koleksiyon yapısı olarak içerisine düştükleri çaresizliği de görmekteyiz. Bu müzeler, ne belleğimizi sergilemeye sunabiliyor ne kültürel meşruluğun ana planını belge-

liyor ne de seçkinci ve tasnifçi bir müze anlayışını tam olarak temsil edebiliyorlar. Ayrıca Türk resim ve heykeline ait örgensel bir bütünlük sergileyemedikleri gibi, kimliğimizi tanımlayan sentezleri, etkileşimleri, üslupların kırılganlıklarını veya saflıklarını da tam olarak yansıtmıyorlar. Kültürün en önemli işaretlerinden olan bu imgeler, çağdaş bir sergileme anlayışı içerisinde izleyici ile buluşacağı günü bekliyor.

Bununla birlikte 2000'li yıllar Türkiye'si müzecilik alanında kelimenin tam anlamı ile bir patlama yaşadı. Modern ve Çağdaş Sanatımızı düzenli ve kalıcı olarak sergileyen ilk müze olan İstanbul Modern'in 2004 yılında açılışı, hemen akabinde yeni bir koleksiyon politikası ile Pera Müzesi'nin devreye girmesi, 2002 yılında kurulmasına rağmen esas itibari ile görünürlüğünü yurtdışından getirdiği büyük bütçeli sergiler ile sağlayan Sabancı Müzesi'nin kuruluşu, müze ve çağdaş sanat kurumu arasında yepyeni bir yapısallık sergileyen Santral İstanbul'un 2007 yılında hayata geçmesi ve 2001 yılında Güncel Sanat Müzesi adıyla açılan Proje 4L'nin düzenlediği sergiler, müzecilik ve dolayısı ile koleksiyonerlik konularının sanat ortamımıza iyiden iyiye yerleşmesine neden oldu. Bu süreç aynı zamanda modernden çağdaş sanata yönelen yeni bir koleksiyoner kimliğinin doğmasına da vesile oldu. Sayıları az da olsa, alternatif üretim biçimlerine yönelen, sanat eserinde malzemeyi değil düşünceyi önemseyen, genç çağdaş sanata meraklı, uluslararası sanat ortamını takip eden bir koleksiyoner tipi ortaya çıktı. Çok değil beş altı yıl öncesine kadar sadece sanatçıların-galericilerin-koleksiyonerlerin girip çıktığı bu alan, artık popüler kültürü ilgilendiren bir yatırım aracına dönüştü.

Şüphesiz yıllardır sanatlarında direnen sanatçıların ve ortaya çıkan çalışmaları inatla sergileyen galerilerin varlığı bu sürecin doğmasındaki en önemli etken.

Bu kitabın konuşmaları bu dönüşüme işaret ediyor. Alanın uzmanlarını bir araya getiren konuşmaların neticesinde ortaya çıkan metinler, sadece süreci özetlemekle kalmıyor aynı zamanda koleksiyoner-koleksiyonerlik ve müzeciliğin tarihsel geçmişine de işaret ediyor. İçinden geçtiğimiz yepyeni bir dikkat ve çalışma ala-

nının bugünkü kapitalist dünyadaki yerine de vurgu yapan bu konuşmaların meraklılarınca ilgiyle okunacağını umut ediyorum.

***

Çağdaş Sanat Konuşmaları dizisinin bu dördüncü kitabı, daha önceki yayınlarda olduğu gibi editör Mine Haydaroğlu'nun desteği ile yayına hazırlandı. Bu vesile ile kendisine bir kez daha teşekkür ederim.

Levent Çalıkoğlu
Ağustos 2009, İstanbul

Kaynakça

Artun, Ali, *Sanatçı Müzeleri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Edson, Gary- David Dean, *The Handbook for Museums*, London: Routledge, 1994.

Huyssen, Andreas, *Alacakaranlık Anıları, Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*, İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

Madran, Burçak. "Müze Türleri", *Müzeciliği Yeniden Düşünmek*, Derleyen: Prof. Tomur Atagök, 1999, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, s. 3-19.

Özkasım, Hale, "İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyon Yönetim Politikası İçin Bir Model Önerisi: Türk Resminde 1950-1970 Dönemi", Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2004.

Ali Artun

16 Ekim 2007

Levent Çalıkoğlu: Çağdaş Sanat Konuşmaları'nın dördüncü yılına giriyoruz bu akşam. Geçen yıl Çağdaş Sanat'ta 90'lı yılları konuşmuştuk. Bu yıl ise son dönemde çok gündemde, çok popüler olan, hepimizin de çok ilgisini çeken bir başlık üzerinden konuşacağız: Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik. Bu akşamki konuşmacımız sayın Ali Artun. Biraz sonra kendisini size tanıtacağım, kendisine de hoş geldiniz diyorum. Önce bu konuşmanın çerçevesi hakkında biraz bilgi vermek isterim. Nereden kaynaklandı, amacı nedir, cok kısa anlatayım. Biraz önce söyledim, gündemi meşgul eden bir konuyu ele alıyoruz. Koleksiyon, koleksiyonerlik ve müze fikri üzerine son birkaç yıldır çok ciddi bir enerji ve hareketlilik yaşıyoruz. Yeni bir şey değil şüphesiz; bir süre önce, 90'ların sonunda, kurum koleksiyonları, koleksiyonların kitaba dönüşme sürecini yaşadık. Yanlış hatırlamıyorsam belki ilki yine sizin de desteğiniz ve katkılarınızla çıkan Merkez Bankası'nın koleksiyon kitabıydı, o kitap bir başlangıç gibi görünüyor benim gözümde. Sonra sırasını pek hatırlamıyorum ama Mudo'nun bir koleksiyon kitabı yayımlandı. Destek Reasürans'ın, Akbank'ın, hemen hepsinin ve Resim Heykel Müzesi'nin Yapı Kredi Yayınları'nın desteklemiş olduğu bir koleksiyon kitabı çıktı. Bunlar yıllardır adını duyduğumuz, var-

lıklarından haberdar olduğumuz ama detayını bilmediğimiz yapıtların depolardan gün yüzüne çıkması süreciydi. Daha sonra iş başka bir perspektife oturdu; daha gerçek oldu, mekânlara kavuştu bu yapıtlar. Arka arkaya açılan müzeler var malumunuz. Bu müzelerle birlikte daha canlı, daha resmi bir tartışmaya dönüştü: Bir koleksiyon nedir, nasıl oluşturulur, nasıl inşa edilir, bunun tarihsel, arşiv, bellekle olan ilişkisi nasıl yaratılır? Bu konuda kimler söz alır, kimler bu konuda yetkilidir? Uzmanlaşma, koleksiyon yapma meselesi, koleksiyon politikası nasıl belirlenir? Bu tartışmalar son birkaç yılın gözde, önemli ve üzerine gidilmesi gereken başlıkları. Dolayısıyla bu konuları tartışırken amacımız tabii ki bu coğrafyayı deşmek gibi duracak, ama biz daha ziyade konunun tarihsel ve dünyadaki bağlarını bu çevrelerin içerisine dahil etmek istiyoruz. Bu akşamki konuşmanın perspektifi de bu. Çünkü tarihsel bağlar ve etrafımızdaki dünyanın gelişimi bilinmediği sürece biraz yerel kalıyoruz tartışmalarda; uzmanlaşmayı çok ciddiye almıyoruz. Bütün bu tartışmaların hangi perspektife oturması gerektiği konusunda çok ciddi akıl yürütmüyoruz. Bu tartışmalar koleksiyonerleri, eleştirmenleri, sanatçıları, aslında büyük bir gözler ailesini ilgilendiriyor. Dolayısıyla bu serideki konuşmalar hem biraz buradaki gidişatı tartışmaya açacak, hem de işin tarihsel bağlamda ve dünyadaki gelişimine işaret etmeye çalışacak. Bu akşamki konuşmacımız bu konularda hakikaten çok ciddi metinler yazan, ciddi kafa yoran sayın Ali Artun. Kısaca tanıtmak isterim, kendisi 72'de ODTÜ Mimarlık bölümünden mezun oldu. *Fordizmin ve Mühendisin Dönüşümü* adlı kitabını mimarlık üzerine araştırmaları yürüttüğü sırada yazdı. 80'den sonra Ankara'da Çağdaş Sanat Kültür Merkezi'nde sanat, müzik ve edebiyatla ilgili etkinlikler düzenledi. 84'de Galeri Nev'in kuruluşuna katıldı. Aralarında *Resme Bakan Yazılar* ve *Arslan-Defterler*'in de bulunduğu 100'ü aşkın yayının yanı sıra Ankara'da "1950-2000", Kopenhag'da "Ben Bir Başkası", İstanbul'da "Mübin Orhon" sergilerini hazırladı. Sanart'ın kuruluşunda yer aldı. Halen İletişim Yayınları'nda sanat, kültür, politika, eleştiri konularında eserleri derlediği "Sanat Hayat" dizisini yönetiyor ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde ders ve-

riyor. Son çıkan kitaplarından ikisi: *Modernliğin Sınırında* ile *Müze ve Modernlik*. Her ikisi de 2006 yılında yayınlanmış. Bu akşam şöyle bir yöntem uygulayacağım. Ali Bey'in önce bir sunumu var. Daha sonra sunumun üzerinden devam edebileceğimiz bir tartışma söz konusu olabilir diye düşünüyorum. Buyurun.

Ali Artun: Efendim iyi akşamlar. Benim konuşmamın başlığı "Floransa Prenslerinden Dubai Şeyhlerine Koleksiyon, Sanat, Saltanat." Paul Klee'nin bir tablosu var: *Angelus Novus*. Uçan bir melek. Yalnız, meleğin yüzü geçmişe, sırtı geleceğe dönük. Geçmişten, geçmişin yıkıntılarından bir fırtına esiyor ve onu sırtının dönük olduğu geleceğe doğru sürüklüyor. Walter Benjamin 'tarih' kavramını Klee'nin bu tablosuyla canlandırıyor. "İlerleme dediğimiz bu fırtınadır" diyor. Ona göre, bizim birtakım hadiseler zinciri olarak gördüğümüz geçmişi, 'tarih' yekpare bir yıkıntı olarak görür. Benjamin için 'tarih', bugünde, şimdiki zamanda geçmişin izlerini aramak değil, geçmişte, geçmişin yıkıntılarında bugünün izlerini keşfetmek. Bu nedenle de Benjamin, efsanevi kitabı *Pasajlar*'da, Baudelaire'i ve modernizmin izlerini, 1850'lerde Haussmann'ın yerle bir ettiği Paris'in harabelerinde, pasajların yıkıntıları arasında keşfeder. Ben de bu konuşmamda, 15. ve 16. yüzyıl Floransa'sına dönerek, Medici hanedanının himayesinde uyanan modern koleksiyonculuğun, modern müzeciliğin bağrında günümüzdeki sanat tutkusunun izlerini arayacağım. Beş yüz yıl önce Floransa'da hüküm süren Medici hanedanıyla, Medici prensleriyle, günümüzde Abu Dabi ve Dubai'de hüküm süren El-Nahyan ve El-Mahdum hanedanlarının, emirlerinin, şeyhlerinin –veya prenslerinin– koleksiyon ve müze anlayışları arasındaki benzerlik ve zıtlıkları arayacağım. Böylece, sanat dünyasında yaşamakta olduğumuz dönüşümü ve kırılmayı aydınlatmaya çalışacağım.

Floransalı Medici Hanedanı ve Rönesans Sanatı

Mediciler aristokrat, soylu değiller. Taşralılar. Apenin Dağları eteğindeki Mugello Vadisi'nden geliyorlar. Buna rağmen zaman-

la sadece Floransa'da ve Toskana topraklarında değil, bütün İtalya ve Avrupa üzerinde etkin olacak bir saltanat kuruyorlar. İşte, Gombrich'e göre, bu saltanat sanat sayesinde kuruluyor. Mediciler, soylu olmamalarının açığını, modern müzeler ve koleksiyonlar çığırını açan girişimleriyle kapatıyorlar. Bütün Avrupa saraylarında 'sonradan görme' olarak horlanmalarına rağmen, İspanya, Almanya, Avusturya saraylarına nüfuz ediyorlar ve iki Fransız kraliçesi çıkarıyorlar. Bu Fransız kraliçelerinden ilki Louvre'un müzeye dönüştürülmesinde, ikincisi de dünyadaki ilk çağdaş sanat müzesi olan Museé de Luxembourg'un kuruluşunda rol oynuyor. Mediciler, etkili mevkilere geldikleri Avrupa saraylarında, koleksiyon hevesinin ve modernliği hazırlayan Rönesans kültürünün yayılmasını sağlıyorlar. Medici hanedanı iki kraliçe yanında iki de papa çıkarıyor. Dolayısıyla, bu papalar aracılığıyla da, kilise dünyasını ve Vatikan'ı denetimleri altına alıyorlar. Floransa'da Medici egemenliğini başlatan Büyük Cosimo'nun 1440'larda inşa ettiği sarayı Palazzo Medici, ilk modern Avrupa müzesi sayılır. Bunun gerekçelerine ilerde değineceğim. 15. yüzyıl İtalyan ve Felemenk sanatının en büyük koleksiyonu Palazzo Medici'de kurulur. Tarihçiler Palazzo Medici'yi "Rönesans uygarlığının evi" olarak anarlar. 16. yüzyılda Medici koleksiyonları Galleria degli Uffizi'ye taşınır. Müzeler, galeri tarzı teşhir düzenine Uffizi'de kavuşur. İlkin bir yönetim yapısı olarak tasarlanan ve bu nedenle de 'ofisler' anlamına gelen Uffizi'nin mimarı Vasari'dir. Vasari Medicilerin yükselişinde kilit bir figürdür. İlk sanat tarihi kitabı sayılan, *"Cimabue'den Zamanımıza En Mükemmel İtalyan Mimarlarının, Ressamlarının ve Heykeltraşlarının Yaşamı*" adındaki eserin yazarı olması dolayısıyla sanat tarihinin babası olarak kabul edilir. Ve Medici himayesindeki sanatçıları, Michelangelo'yu, Rafael'i, Leonardo'yu bu tarihin zirvesine yerleştiren odur. Kitabı sayesinde kurduğu Batı estetik kanonu hâlâ önemli ölçüde ayaktadır. Ayrıca Medici koleksiyonlarının küratörüdür, veya yeni tabirle 'sanat yönetmeni'dir. Sanat eğitiminde lonca düzeninden akademiye geçişin başını çeken de Vasari'dir. İlk sanat akademisi olarak kaydedilen *Academia Dell'Arte del Disegno* 1563'te, zamanın Medici prensi I. Cosimo, Michelangelo ve Vasari'nin yönetiminde kurulur.

Medici müzelerinin kuruluşu, üniversitelerin, akademilerin, kütüphanelerin örgütlenmesiyle baş başa yürür. Örneğin, Medici egemenliğinin 'Altın Çağı'nı simgeleyen Muhteşem Lorenzo, hümanizmin entelektüel merkezi sayılan ve ilk Grek kürsüsüne sahip olan Floransa Üniversitesi'ni Pisa'da yeniden canlandırır. Ayrıca İstanbul'un fethinden kaçan âlimlerle Floransa'da ayrı bir üniversite açar. Yine Avrupa'nın ilk büyük kütüphanesi sayılan San Lorenzo Kütüphanesi'ni kurar; mimarı Michelangelo'dur. *Academia Dell' Arte del Disegno*'nun açılmasını Roma, Polonya, Paris ve Antwerp akademileri izler.

Antik eserler yerine çağdaş sanata öncelik veren koleksiyon rejimi, ilk kez Medicilerin himayesinde başlar. Bu sayede, modern anlamıyla bir 'sanat piyasası' doğar. Bu piyasa, 17. yüzyılda özellikle Hollanda'da iyice yayılacak ve 19. yüzyıla gelindiğinde, galerilerin kurulmasına yol açarak, sanatın, saray ile kilisenin ve akademinin denetiminden çıkarak özerkleşmesinin önünü açacaktır. Sanatın, siparişe bağlı zanaat ortamından kurtulmasına yardımcı olacaktır.

Mediciler dönemine ait bir başka önemli yenilik, sergilerin ortaya çıkmasıdır. Kimi dinsel festivallere eşlik eden ve Akademi'nin gözetimi altında düzenlenen ilk sergilere Francis Haskell 'geçici müzeler' der.[1] Bu anlamda 1706'da Medicilerden Ferdinand'ın düzenlediği sergi bir eşik oluşturur. Hayatta olmayan ressamların eserlerinden düzenlenen bu sergi, 'usta' (*master*) unvanının yerleşmesine önayak olur. Üstelik bu sergi kataloglanır. Böyle sergilerdeki öncelik, artık Medici'nin gücünü ve servetini değil, bizzat sanatı teşhir etmektir. Floransa sanatına yön vermektir, sanatçılara ustalarını öğretmektir. Bu yenilikler, zamanımızda, özellikle müzelerde sürekli sergilerin yanı sıra düzenlenen büyük sergilerin, monografik gösterilerin, *blockbuster*ların habercisi sayılır.

Bu devrimler sayesinde ilk kez ressamlar ve heykeltıraşlar, zanaatkarların katından, yavaş yavaş şairlerin ve filozofların katına yükselmeye başlarlar. Başlıca becerileri boya karmak olması nedeniyle, ressamlar eczacılarla paylaştıkları loncalardan giderek

1 Francis Haskell, *The Ephemeral Museum- Old Master Paintings and the Rise of the art Exhibition* (London, Yale University Press, 2000).

ayrılırlar. Lonca düzeninden sıyrılarak, şairler, âlimler ve filozoflarla birlikte sarayın ve saraya bağlı olan akademinin çevresinde örgütlenirler.

Sanat dünyasında gerçekleşen bütün bu çığır açıcı dönüşümleri, elbette yoğun bir yapılaşmayla birlikte gelişen bir mimarlık rönesansı tamamlar. Toskanalı mimarlar Brunelleschi, Alberti ve Palladio, uygulamalarının yanı sıra düşünsel eserleriyle de bu rönesansa öncülük ederler ve geleceğin mimarlığında etkili olurlar. Örneğin 20. yüzyılda bile devlet ve sanat yapılarına egemen olmayı sürdüren klasik stil Palladio'dan türer. Washington'daki *White House* da, Osman Hamdi'nin Müze-i Hümayun'u da, St. Petersburg sarayları ve müzeleri de, Bombay Sanat Müzesi gibi kolonyal yönetimlerin mimarlığı da Palladio'dan izler taşır. O nedenle, değil mi ki her imparatorluk merkezine damgalarını vurmuşlardır, belki de ilk nesil küresel mimarlar, bu rönesans mimarlarıdır.

Medicilerin bütün bu siyasal ve sanatsal egemenliğinin arkasında çok güçlü bir ticaret ve finans ağının yanı sıra bu finans ağı ile eklemlenen özel bir himaye sistemi bulunur. Medici bankaları Floransa'dan Venedik ve Milano'ya; Roma'dan Bruges ve Londra'ya kadar yayılır. Ve yine ilginçtir, koleksiyonlar o zamanki nakliye olanaklarının kısırlığına rağmen, bu banka ağı içinde dolaşıma girer. Yani para ve sanat aynı şebeke içinde işletilir.

Floransa'nın, Avrupa'nın kültür merkezi haline gelmesi sonucunda, bu kültürden nasiplenmek isteyen bütün sanatçılar, bilginler, aristokratlar, tüccarlar, aydınlar Floransa'ya akmaya başlarlar. Toskana'ya aylarca, hatta yıllarca süren geziler düzenlenir. Seçkinler, Greko-Romen köklere dayandığı açıklanan uygarlıklarının uyanmasını izlemeye giderler. Turizm dediğimiz hadise böyle doğar. Zamanımızda iyice kalabalıklaşan sanat-kültür seyyahları böyle peyda olur.

Son Medici Anna Maria Luisa, Medici Hanedanı'na ait bütün serveti, koleksiyonları, müzeleri 1743 yılında Floransa halkına vasiyet eder. Vasiyetine göre hiçbir eser Floransa'yı terk etmeyecek ve "devletin şanı, kamunun yararı ve yabancıların merakı" için ilelebet korunacaktır.

Medici koleksiyonlarında izleri görülmeye başlanan ve bu koleksiyonlara modern mahiyetini kazandıran, sanatın sekülerleşmesi, tarihselleşmesi, kamusallaşması ve yaratıcı deha kültürünün inşası gibi eğilimler, asıl Louvre'la bir sisteme kavuşur, rasyonalite kazanır. 19. yüzyıl müzeler çağını açan Louvre'dur. Louvre'la birlikte sanat, artık egemen bir hanedanı, prensleri, imparatorları ve tanrıyı temsil etmez. Geçmişin bütün sanatsal varlığını devralan halkları, onların kaderini, iktidarını, uygarlaşma ve ilerleme efsanelerini temsil eder. Ve sadece temsil etmekle, cisimleştirmekle kalmaz, bunu inşa eder. Louvre demek Fransa demektir. Devrim, evrensellik/ ulusallık/ bireysellik, aklın egemenliği, aydınlanma, yurttaşlık, demokrasi, devlet demektir. Kısacası modernlik Louvre'da örgütlenir, cisimleşir, teşhir edilir, göz önüne gelir, hakikat kazanır.[2]

Dubaili El Mahdum Hanedanı ve Zamanımız Sanatı

Medici Hanedanı'nın sona ermesiyle aynı yıllarda Arap körfezinde başka bir hanedan doğmaktadır. Göçebe bir Bedevi kabilesi olan Beni Yas kabilesi 1791 yılında Liva vahasını keşfeder ve bu yöreye yerleşmeye karar verir. Bu olay Louvre'un kurulmasıyla da aynı yıllardadır. Beni Yas soyundan gelen iki hanedandan biri, El-Falaslar Abu Dabi'yi, diğeri El-Mahdumlar da Dubai'yi kuruyorlar. Bugün Abu Dabi Emirliği'ni yöneten Şeyh El Nahyan Birleşik Arap Emirlikleri'nin başkanı. Dubai Emirliği'ni yöneten kuzeni Şeyh El-Mahdum da hem başkan yardımcısı hem de başbakan. Bugün bu hanedanlar, kuşatıldıkları çöllerde yeni bir uygarlık kurmaya girişmişlerdir. İsterseniz buna bir karşı-rönesans veya karşı-modernite de diyebilirsiniz. Ne var ki bu şeyhler, Abu Dabi'yi ve Dubai'yi paranın ve sanatın Floransa'dan sonraki en önemli merkezi yapmaya kararlı görünmektedirler. Ve bu işe akıl havsala almayacak, bütün tarihin en şaşaalı dev projeleriyle koyulmuş bulunmaktadırlar. Bu hiper-projelerle, sıfırdan hiper-real

2 "Müze ve Modernlik" konularında bkz: Ali Artun, *Tarih Sahneleri – Sanat Müzeleri I* (İstanbul, İletişim, 2006).

bir âlem oluşturmak peşindedirler. Bu hiper projelerin en çarpıcı olanı denizde imal ettikleri, deyim yerindeyse 'grafik' adalar. Yani gayri-tabii tabiat parçaları, suni tabiatlar... Bu işe de ilkin 1976'da dünyanın en büyük insan yapısı limanını kurarak başlıyorlar. Daha sonra bir palmiye adalarını inşa ediyorlar. Palmiye adası deyince, adanın adı 'palmiye' değil, adalar palmiye biçiminde. Arkasından dünya haritası biçimindeki adalar geliyor. Yüksekten bakıldığında dünya haritası görülüyor. Şimdi sırada, bilge Medici prenslerini hatırlatan bir edayla, aynı zamanda hem filozof hem de şair kisvesi taşıyan Şeyh Mahdum'a ait olan bir vecize biçimindeki ada var. Bu adalarda neler oluyor? Örneğin dünya haritasındaki İngiltere adasını Rod Stewart alıyor 30 milyon dolara. Antarktika'ya denk gelen adayı da, Şeyh Mahdum, Formula 1 yarışçısı Schumacher Brezilya *Grandprix*'ini kazanınca ona hediye ediyor. Süper futbolcu Beckham ise palmiye adasında bir özel plaja sahip. Bu bilgiler kısmen söylenti bile olsa, adı geçenler gibi yıldızlar şeyhlerin projelerini dünyaya tanıtmanın aracı oluyorlar.

Dubai ve Abu Dabi'nin 'harika'larıyla boy ölçüşmek gerçekten güç. Dünyanın en yüksek yapısı halen Dubai'de: Burj Dubai. 818 metre yüksekliğindeki bu otelde Armani'nin açacağı ilk otel bulunuyor. Ancak bu arada Buenos Aires'de 1000 metrelik bir kule gündeme geliyor. Arkasından Katar 1001 metrelik Mübarek Kulesi tasarısını açıklıyor. Bu haberler üzerine Dubai, El Burj projesini ilan ediyor: 1200 metre. Yani 1.2 km. El Burj, içinde 700 bin kişinin barınabileceği, dışındaki dünyadan yalıtılmış, hermetik bir kule-kent olacak. Dubai'nin insanın hayalgücünü zorlayan tasarıları arasında tabii ki dünyanın en lüks otelleri de bulunuyor. Bunlar yedi yıldızlı oteller. Müşterilerine özel Rolls Royce'lar ve özel valeler tahsis ediliyor. Denizin 30 metre altındaki Hidropolis Oteli'nde kalırken ise deniz kızları görüyorsunuz ve denizaltı için tasarlanan havai fişek gösterilerini izliyorsunuz. Başka bir turistik gösteri, Jurassic Ormanı. Bu ormanda Britanya Doğa Tarihi Müzesi'nin uzmanlarının tasarladığı dinozorlar ve diğer Jüra dönemi canavarları geziniyor. Sanal tropik ormanların ardından sanal kar dağları geliyor. Dışarısı 50-60 dereceyken,

bu kar dağlarında kayak yapabiliyor ve kutup ayılarını izleyebiliyorsunuz. Tabii 'en büyükler' serisinin başında en büyük alışveriş merkezleri geliyor: Dubai Mall ve Mall Arabia. Dubai'de her yıl bir alışveriş festivali yapılıyor ve bu festivale dünyadan 4 milyon 'üst-tüketici' geliyor. Dünyanın en büyük servet sahipleri alışveriş çılgınlığı yaşamak için bu merkezlere akıyorlar. 19. yüzyılın Paris ve Londra'da düzenlenen 'dünya sergileri'ni, 'evrensel sergiler'i hatırlatan bu merkezlerdeki mağazalardan ister külçe külçe altın, ister yat, ister cins at, ister sanat satın alabiliyorsunuz. Yeryüzünün en dev tema parkı da tabii Dubai'de kuruluyor. Disneyland'in birkaç katı büyüklüğündeki bu parkta 300 000 kişi çalışıyor. Burada yok yok, piramitler, Babil Kulesi, Taj Mahal,... Las Vegas'ın sanal dünyası, oradaki sanal Eyfeller, Venedikler Dubai'dekilerin yanında cüce kalıyor. Dünyanın en büyük golf sahaları da Dubai'de. Bu sahalarda dilerseniz, dünya golf şampiyonu yakışıklı Tiger Woods'la 1 milyon dolar karşılığında golf oynayabiliyorsunuz. Konut mimarlığına gelince, en eğlencelisi, kendi çevresinde dönen ve yükselip alçalabilen süper konutlar. Situasyonistlerin kent ütopyalarından etkilenen Archigram'ın düşsel yerleşmelerin, oyuncak evlerini hatırlatıyor.

İşte, modernliğe ait her türlü sınırın, ölçünün, değerin aşıldığı bu lüks ve ifrat prenslikleri; bu 'hiper', 'süper', 'uç' *(extreme, supreme)*, 'yüksek', 'post' yaşamlar, sanatla meşruiyet kazanır, yücelir. Bu da kültürün ve sanatın, modernlik döneminde kazandığı bütün kamusal mirasının özelleştirildiği bir himaye ağı sayesinde başarılır. Bu ağ Medicilerin özel himaye şebekesiyle kıyaslanınca çok daha kapsamlı ve karmaşık, ama çok daha kusursuzdur. Çünkü şeyhler, Floransa prenslerine göre çok daha sınırsız, "dediğim dedik" birer otokrattırlar ve çöldeki her kum zerresi dahil her şey onların malıdır.

Sanatsal yapılanmanın merkezi Dubai'den ziyade Abu Dabi'dir. Kuzenler arasındaki işbölümüne göre, para ve eğlencenin merkezi Dubai, sanat ve yönetimin merkezi de Abu Dabi'dir. Şimdi Abu Dabi'de dünyanın en büyük ve en görkemli kültür kompleksi kurulmaktadır. Saadiyat –saadet– adası üzerinde kurulduğu için bu adı taşıyan ve 27 kilometrekarelik bir alanı kaplayacak olan

projenin 30 milyar dolara mal olması ve 2018 yılında tamamlanması beklenmektedir. Bu kompleks başlı başına bir kültür şehri oluşturarak diğer etkinliklerin toplaştığı öteki şehirlerle eklemlenecektir. Öteki şehirler, başta finans şehri olmak üzere, internet şehri, medya şehri, Harvard'ın yönetimindeki sağlık şehri, şahların 64 kat yüksekliğinde olduğu ve Dünya Satranç Birliği Merkezi'nin bulunduğu satranç şehri gibi şehirlerdir. Her şehir, kendi özel yasaları, yönetimleri, güvenlikleri bulunan bir küresel şirketler birliği gibi örgütlenmiştir. Bir tür çağdaş beylikler veya kapalı cemaatler (*gated communities*). Şeyhler ise bir bakıma bu şirketlerin CEOları gibi görev yapar.

Saadet diyarı kültür şehrinde, iki tiyatro, konser salonu, opera ve tabii hepsinden öncelikli olarak müzeler bulunuyor: sanat, tasarım, deniz müzeleri vb. Abu Dabi'de inşa edilecek en büyük Guggenheim Müzesi, bir yandan da Bilbao'dan sonra tıkanan Guggenheim müzeleri zincirinin önünü açıyor. Ama daha önemlisi Louvre Abu Dabi'ye geliyor ve karşılığında toplam 1,3 milyar dolar alıyor. Louvre'un gelmesi tabii son derece anlamlı: Modernliği kuran müze, ona son veren bir rejim tarafından satın alınıyor. Gerçi Louvre da bir başka rejimin, koleksiyonlarına el koyduğu prenslerin yönetiminin sonunu simgeliyordu. Ama bu kez, Louvre'un Avrupa prenslerinden aldığını, iki yüzyıl sonra Arap prenslerine iade etmesine tanık oluyoruz. Fransız aydınlarının "Louvre Satılık Değildir" diyerek bu olaya karşı ayaklanmaları kâr etmiyor ve Chirac giderayak imzayı atıyor. Herhalde, bu arada şeyhlerin Fransa'dan aldıkları son model 40 *airbus* uçak ve 10, 4 milyon dolarlık silah karşısında direnemiyor.[3] Hatta Louvre'un yanı sıra Körfez'de bir de Sorbonne Üniversitesi'nin açılmasına karar veriliyor. Zaten Katar'da da Cor-

3 Bu konuşmanın yapılmasından yaklaşık bir buçuk yıl sonra, 25 mayıs 2009 tarihinde, Chirac'ın ardılı Nicolas Sarkozy Abu Dabi'yi ziyaret etti. Ziyaret amacı Paris ile Abu Dabi arasındaki iki ortak projenin açılışlarıydı. Sarkozy ve "Majesteleri General Şeyh Muhammed bin Zayed Al Nahyan" önce "Ortadoğu'nun ilk evrensel müzesi" Louvre'un bir ön açılışını gerçekleştirdiler. Sonra da Fransa'nın Körfez'deki ilk askeri üssünün. Bu "ilk"lerin törenleri sırasında, Fransa'nın Abu-Dabi'ye sekiz milyar euroluk savaş uçağı satması ve multi-milyar euroluk bir nükleer santral inşa etmesiyle ilgili iki anlaşmanın son aşamasında olduğu açıklandı. (www.topnews.in/sarkozy-arrives-abu-dhabi-open-french-naval-base-louvre)

nell Üniversitesi ve Virginia Üniversitesi Sanat Okulu var. Sanki beş yüz yıl önce Floransa'da görüldüğü gibi, para, sanat ve bilgi aynı yere akıyor.

Dubai ve Abu Dabi'deki bu görülmemiş kültür ve yapılaşma hareketi bir mimari çığır açıyor. Frank Gerry, Zaha Hadid, Tadao Ando, Jean Nouvelle gibi hiper mimarlar bu çığırın temsilcileri. Zamanımızın Palladio'ları, Brunelleschi'leri belki. Ama buradaki mimari hem Rönesansın klasist mimarisinden, hem de fonksiyonalist modern mimariden farklı, çünkü mimarlık burada tam anlamıyla bir gösteri (*spectacle*). Örneğin, Nouvelle'in tasarladığı Louvre bir uçan daire, Zaha Hadid'in tasarladığı merkez ise bir deniz kabuğu. Dolayısıyla önceden olduğu gibi, bu müzelerde sanat mimarlığı değil, tersine mimarlık sanatı anlamlandırıyor. Dolayısıyla mimarlıkla sanat arasındaki yüzyıllardır süregiden çatışmada nihayet mimarlık sanata galip geliyor. Ortaçağdaki katedraller döneminde olduğu gibi. Bu gösteri mimarlığından şeyhler çok hoşlanıyor. Örneğin Katar Şeyhi, İslam Eserleri Müzesi'nin mimarisini Pei'ye verirken "uç uçabileceğin kadar" diyor. İşlev önemli değil, yeter ki bu uçuk yapılar gerçekten en az bir katedral kadar büyüleyici olsun, ikonik olsun ve bulunduğu kenti mühürleyebilsin. Mimar Gehry de "böyle bir mimarlığın ne Avrupa'da, ne Amerika'da yapılamayacağını" söylüyor. Dubai hadisesini inceleyen Mike Davis[4], "Dubai'de Dehşet ve Para" başlıklı makalesinde bu mimarlığı Hitler'in mimarı Albert Speer'in stiliyle Disneyland stili arasında bir yerlere koyuyor.

Abu Dabi'deki Saadiyat sanat şehrini, daha uygun düştüğünden para merkezi Dubai'de açılan Körfez Sanat Fuarı ve Christie's ile Sotheby's'in müzayede şirketleri tamamlıyor. Gerçi Abu Dabi'de de *Art Paris*'nin bir ayağı var ama diğeri kadar iddialı değil. Zamanımızda fuarlar ve müzayedeler sanatın ve paranın buluştuğu en güçlü ortamlar. Galeriler de, hatta bienaller de giderek bu ortamlara eklemleniyorlar. New York'ta yayınlanan *Uluslararası Sanat Fuarları Gazetesi*'nin son sayısı manşetten "sanat fuarlarının yeni bienaller, bienallerin de yeni sanat fuarları" olduğunu ilan ediyor.

4 Mike Davis, "Fear and Money in Dubai", *New Left Review 41*, Eylül-Ekim 2006.

Fuarlar önemli ölçüde dünyanın küresel bankaları tarafından himaye ediliyor. Örneğin Miami Basel Fuarı, Türkiye'de yoğun bir sanat bankacılığı kulisi yapan UBS tarafından himaye ediliyor. Contemporary İstanbul önce Deutsche Bank, sonra Akbank himayesinde açıldı. Dubai'deki fuarın yarı hissesini de açılır açılmaz buradaki Uluslararası Ticaret Merkezi satın alıyor. Bu merkez de bir bankalar birliği: HSBC, Morgan Stanley, Credit Suisse... Miami Basel'in öncülüğünü yaptığı bu yeni fuarlarda lüks tüketimle eğlence iç içe geçiyor. Bu bakımdan Miami'daki fuar şaşırtıcı ölçüde zengin bir turizm endüstrisi yarattı. Dubai'nin, sunduğu eğlence, tüketim ve para işlemlerinin sınırsızlığıyla, Miami Basel'i çok kısa sürede aşacağına inanılıyor. Sanat bu ortamlarda bir nihai lüks (*ultimate luxury*) gibi ilgi görüyor. Zaten giderek moda, mücevher ve tasarım dünyası ile sanat dünyası aynı iletişim mecralarını paylaşıyorlar; hepsi aynı kodlarla anlamlandırılıyorlar. Dünyanın en büyük lüks tüketim şirketlerinden, Louis Vitton, Christian Dior ve Givenchy markalarına sahip olan LVMH, Paris'te bir sanat/tasarım/kültür merkezi kuruyor. Ondan önce ise, Gucci, Yves Saint Laurent markalarının yanı sıra Christie's müzayede evi, Chateau-Latour şarapları ve Stade Rennais futbol takımının da sahibi olan François Pinault, Venedik'teki Palazzo Grassi'de özel müzesini açıyordu. Başka mecralardan da örnek vermek gerekirse, zamanında eleştirmen Clement Greenberg'in modernizmine karşı bayrak açmış, son derece radikal *Art Forum* dergisi şimdi bir lüksler galerisi. Yine Türkiye'de *Antik Dekor* ve Galerist'in dergisi böyle. Zaten sanat eserlerine tasarım nesneleri gibi bakılıyor yavaş yavaş. *Art in America* dergisinin son sayısında Damien Hirst'ün sergisi, *"Artwork designed by Damien Hirst"* biçiminde ilan ediliyor: "Damien Hirst tarafından tasarlanan sanat eseri". Bir işe yaramayan kimi tasarımlar da sanat diye piyasaya sürülüyor bir yandan: üstüne oturamayacağınız sandalyeler, içinden su içemeyeceğiniz bardaklar,.. Tasarım ürünlerinin her koşulda bir işe yaraması gerektiği için, yararsızlar sanat oluyor. Nasıl olsa Kant, sanatın yararsız ve çıkarsız olduğunu bildirmiş. Bu fırsattan istifade, adı bir markaya dönüşmüş olan Gehry, dünyanın en lüks mücevher firmalarından Tiffany'ye bir

yüzük tasarlıyor. Bu yüzük, Bilbao Guggenheim Müzesi'nin planı biçiminde elmas bir yüzük ve fiyatı 1 milyon dolar. İktisatçı Olav Velthius, çağdaş sanat piyasasını incelediği *Hayali Ekonomi* kitabında artık sanatın metalaşması yerine metanın sanatsallaşmasından söz etmenin yerinde olduğunu yazıyor.[5] Büyük paranın kuyruğa girdiği fuarlarda, müzayedelerde çağdaş sanata olan talep arttıkça, zaten postmodern kültürel politikalar uyarınca modern anlamıyla hiçbir estetik normu kalmayan işler iyice popülerleşiyor, iyice endüstrileşiyor. Örneğin küratör Charles Esche, müzenin izleyicilerine onlar için iyi olan değil de, onların arzularını karşılayan bir şey gibi hitap etmesini öneriyor:[6] Yani, "izleyiciler ne istiyorlarsa onu verelim, uğraştırmayalım". Ancak bu popülerleşmeye rağmen, çağdaş sanata talep arttıkça fiyatı da giderek yükseliyor. Zaten, lüks demek bir anlamda pahalı demek oluyor; dolayısıyla, daha pahalı daha lüks oluyor. Çağımızda sanat için en geçerli tanım, sanat etiketiyle satılıyor olmasıdır. Bu bakımdan 1970'lerden beri söylendiği gibi, "*anything goes*". Abu Dabi şimdiden çağdaş koleksiyonlarına 520 milyon dolar ayırıyor. Ancak bir anda sanat piyasasını sarsmamak için bu bütçesini peyderpey harcayacak. Koleksiyonları Louvre girişiminin arkasındaki Fransız Müzeler Ajansı yürütüyor.

Sonuçta, çağdaş Arap prenslerinin örgütlediği bu para ve sanat cennetine daha şimdiden dünya akıp duruyor. Medicilerin Floransa'sı Rönesans döneminde, Paris modern zamanlarda, New York da çağdaş sanatta Batı'nın kültür merkezleriyse, mekkeleriyse, şimdi de Mahdumların Abu Dabi'si ve Dubai'si, Rönesans ile başlayan dönemi kapatan başka bir miladın, başka bir doğuşun merkezi olarak beliriyor. Tabii bu noktada Pompidou Müzesi ve *ArtBasel* gibi küresel sanat operatörlerinin gözünü diktiği Şanghay'ın yükselişini de kaydetmek gerekir. Hou Hanru'nun örgütlenmesinde büyük katkısı olduğu, 300 bin milyoneri olmakla övünen Çin'in sanat pazarının gelişmesini es geçmemek gerekir.

5 Olav Velthius, *Imaginary Economics- Contemporary Artists and the World of Big Money* (Rotterdam, NAI Publishers, 2005).

6 Melissa Gronlund, *Frieze Projects-Artists' Commissions and Talks* (London, Frieze, 2006), s. 171.

Öteki Dubai ve Rönesans

Tabii bütün bu Abu Dabi ve Dubai fenomeninin, bu serapların, *simulacrum*un bir de öteki gerçek yüzü var. Dubai gerçekten küresel sermayeyi tanımlayan sınırsızlığın, vatansızlığın vahası. Hiçbir kayıt, koşul, denetim olmayınca para da buraya akıyor. Özellikle de kara para. Dolayısıyla küresel mafya cirit atıyor burada. Böyle olunca küresel korporasyonlar, özellikle petrol ve savaş endüstrileri de buraya yığınak yapıyor. Örneğin, Halliburton. Amerikan Başkan Yardımcısı Dick Cheney'nin kurduğu ve bu görevinden önce CEO'su olduğu Halliburton Şirketi, merkezini Dallas'tan Dubai'ye taşıyor. Son günlerdeki Blackwater skandalını biliyorsunuz: Hani birtakım özel güvenlik şirketlerinin askerleri keyiflerince birçok sivili öldürüyorlar Irak'ta. İşte bu Blackwater Güvenlik Şirketi, Halliburton'ın bünyesinde bir kurumdur. Körfez, petrol kadar savaştan ve terörden de para kazanıyor. Çünkü her ikisi de petrol fiyatlarını fena halde tırmandırıyor. Bu tırmanış özellikle New York'taki Dünya Ticaret Merkezi'ne yapılan saldırılarla hızlandı. Örneğin, geçtiğimiz günlerde, Türkiye'nin Irak'a müdahalesi konusunda hükümete yetki veren tezkerenin geçmesiyle birlikte, petrolün varil başına fiyatı 18 cent arttı ve 86 doların üstüne çıktı. Para trafiğinin buradaki denetimsizliğinden yararlanan Taliban ve El Kaide örgütlerinin de Dubai İslam Bankası üzerinden çalıştıkları biliniyor. Bunun karşılığında, tabii bu örgütler de din kardeşlerinin kulelerine dokunmuyorlar. Aynı zamanda Dubai dünyanın en pahalı, fakat en canlı fuhuş pazarı. Yukardaki tablodan da başka türlü olması beklenemez.

Emirliklerde sermaye ve yöneticileri ne kadar özgürse, emek de o kadar mahpus. İşçiler hep gözden uzak veya gözden saklanmış şantiyelere kapatılıyorlar. Dolayısıyla kimse onları görmüyor. Ortalıkta emek yok, işçi yok, dolayısıyla yoksulluk da yok. Sanki sınıfsız bu toplumlar. Mike Davis buna "dünyada servet sahiplerinin komünizmi" diyor. Oysa, çoğu Güney Asya'dan gelen işçiler, Dubai'nin görkemini inşa etmek için son derece gayri insani koşullarda çalışıyorlar ve barınıyorlar. Cehennemi sıcakta her gün

12 saat iş görüyorlar ve karşılığında 100-150 dolar aylık alıyorlar. Yalnız 2004'te iş kazalarında ölen işçi sayısı 880. Ölmeyip de işi bitenler veya çalıştıkları koşullara razı gelmeyenler hemen sınır dışı ediliyor. Geldiklerinde ise, kaçmasınlar diye pasaportları ellerinden alınıyor. Bir tür yeni kölelik rejimi. Zaten 1971'e kadar İngilizlerin vekilliğinde yönetilen Dubai'de kölelik daha yeni, 1963'te kaldırılmış. Kısacası, yurttaşlık yok, bireysel egemenlik yok, sendika yok, muhalefet yok, demokrasi yok... Bir şirketler federasyonu. Ve bu şirketler federasyonunun CEO'su şeyhler; yöneticileri, uzmanları ise onları Osmanlı'ya karşı himaye etmek üzere vaktiyle bölgeye gelen İngilizler. Mike Davis'e göre sonuçtaki tablo, "neoliberal ütopya'nın ta kendisi": Friedman, Hayek gibi neoliberalizmin fikir babalarının kurduğu Chicago Üniversitesi Ekonomi Okulu tarafından tasarlansaydı da ancak bu kadar olurdu.

Mimarlığın çağdaş yıldızlarından Rem Koolhaas ise, son İstanbul Bienali'nde sergilediği Dubai manzaralarında, "Körfez"in "yeni bir urbanizm ve mimarlik için son fırsat" olduğunu açıklıyor. Bienal küratörü Hou Hanru'nun düzenlediği ve "sanat ile kentsel hayat arasındaki sınırların topyekün kalkması için ortak bir eylem çağrısı" olduğunu bildirdiği *Entre-polis* sergisinde Rem Koolhaas'ın hayal ettiği "Dubai Rönesansı"nı lanse etmesi oldukça anlamlı.[7] Gerçekten de Rem Koolhaas'ın katıldığı, ancak birinciliği Zaha Hadid'in "Danseden Kuleler" projesine kaptırdığı mimarlık yarışmasına sunduğu projenin adı da "Dubai Rönesans". Şimdi şeyhleri, bu kaybettiği yarışma projesini başka bir yere taşımak için ikna etmeye çabalıyor. Bundan sonra Rem Koolhaas'ın, birçok bienalde nasıl ve niye boy gösterdiğini kavramak güç olmasa gerekir.

Şimdi gerçekten, bu çölün ortasında yükselen yeni bir uygarlık değil de nedir? Gerçi Rönesans gibi Greko-Romen bir antikiteye yaslanmıyor. Ama onun da bir antikitesi var. Bence onun antikitesi modernlik. Modernliğin harabeleri üzerinde yükseliyor. Çölden gelen Beni Yas Hanedanı, Toskana ovalarından gelen Mediciler gibi ve onlardan beş yüz yıl sonra, sanat sayesinde bir saltanat rejimi

7 İlkay Baliç Ayvaz (ed.), *İmkânsız Değil Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik* (İstanbul, İKSV, 2007), s. 340.

kurmayı başarmış görünmektedir. Belki bu, postmodern bir enstalasyon gibi, modernlikten kırpılan yıldızlardan bir asemblajdır, bir pastiştir. Veya deniz ortasındaki sahte adalar gibi sanal bir âlemdir; bir bilimkurgu romandır; veya Las Vegas'ın 'gerçekleşmesidir'. Bir köpüktür, bir balondur; bir cennet veya kıyamettir, bir ütopyadır veya distopyadır. Karar sizin.

Neyse ki, zamanında da olduğu gibi, prenslerin de, şeyhlerin de himayelerinin ve mucizelerinin ötesinde sanat yaşanacaktır. Yaşanmaktadır. Teşekkür ederim.

L.Ç.: Çok teşekkür ederiz, çok büyük bir perspektif çizdiniz. İçerisinde zaten yok yok. Var olanları benim tekrar etmeme de gerek yok. Bütün bu tarihsel bağlamda, Medici'lerin başlangıcından itibaren kimlik, özdeşlik, sanata yatırım birikiminin 20. yüzyıldaki şekli muhtemelen buraya doğru gidiyor. Bu ana meselelerin içerisinde bir noktaya işaret etmek istiyorum. Bütün bu konuşmalarda sanat ve sanatçı kelimesi başka durumlar için uygun görülüyor sanki. Mimarlık şüphesiz bir sanat dalı, ama bütün bu gelişimin içerisinde sanat nerede duracak sizce? Büyük bir sahne var şimdi karşımızda; orada sanat fuarı da yapılıyor, müzeler de açılıyor. Bütün bu gösterişli binaların içerisinde sanat olacak, sadece binanın kendisini sergilemeyecek. Sizce bu gelişim nereye doğru gidebilir? Bu müzelerin koleksiyonları nasıl oluşur? Tamam, büyük paralar var; 520 milyon dolar gibi bir rakamdan söz ediyoruz ve nihayetinde bir şeyler olacak bu müzelerin içerisinde. Peki bu gelişimin içerisinde sanatın pozisyonu ne olur sizce?

A.A.: Şimdi çok karamsar bir fantezi yapacağım. Rönesans'tan, Mediciler'den geriye gidersek, Ortaçağ koleksiyonlarında önemli olan maddi değerdi. Koleksiyon parçalarının değerli madenlerden, taşlardan oluşmasıydı. Dolayısıyla o dönemin koleksiyonları bir tür hazineydi. Osmanlı'da da görüldüğü gibi zaman zaman para kesmek için maden bulunmadığında bunlar eritiliyordu. Yani koleksiyonlar özünde paraya çevrilebilen nesnelerden ibaretti. Şimdi acaba Ortaçağ'ın yıkıntılarında bugünün izlerini mi görüyoruz? Nitekim sanatın senete dönüşebileceği olasılığı ta 18. yüzyılda, Louvre kurulurken öngörülmüş. En heybetli zamanında Académie

des Beaux-Arts'ın sekreteri olan, koruma felsefesinin kurucularından Quatremére de Quincy, bu tarihte sanat eserlerinin değişim değerlerine indirgenebileceğine dikkat çekmiş. Bugün ise sanat bankacılığının hızla örgütlendiğini görüyoruz. Tabii ben bu kadar, kimi çağdaş yazarlar gibi sanatla parayı özdeşleyecek kadar karamsar değilim. Aslında bizzat yaşadığımız bu dönüşümün sanatı uyandıracağını düşünüyorum. Nasıl ki avangard, sanatın kurumsallaşmasına bir tepkiydi, müzelere karşıydılar, hiçbir biçimde satın alınamayacak işler yaratmak peşindeydiler, meta dünyasını aşağılıyorlardı; işte bu tutumun filizleri çağdaş sanatta da yeşermekte ve ben zamanla daha da güçleneceğine inanıyorum. Yani tuhaf bir biçimde bizde "güncel" olarak anılan sanatın genellikle öyküdüğü gibi bütün çağdaş sanat "*embedded*" ve "*complicit*" değil. Hem New York'da, hem de Amsterdam'da dersler veren ve hem iktisatçı, hem de sanat tarihçisi olan Olav Velthius'un bir kitabı çıktı: *Hayali Ekonomi*, altbaşlığı da: *Büyük Para ve Çağdaş Sanatçılar* (*Imaginary Economics: Contemporary Artists and the World of Big Money*). Yazar bu kitapta çok ilginç bir noktaya parmak basıyor: Zamanımızda sanatın metalaşmasından bahsetmek artık abestir diyor ve ekliyor: şimdi asıl metanın sanatlaşması başattır. Kitle üretimine son vermeye yönelen post-Fordist üretim tarzında, hani neredeyse bütün metalar özgün ve otantikmiş gibi sunuluyor. Herkes kendi kimliğine göre farklı şeyler tüketecek, farklı görünecek. Dolayısıyla tükettikleri bir sanat eseri gibi özgün olacak, otantik olacak. Kimi giysilerin birer tual gibi tek tek boyandığı bir moda yayılıyor ya. Moda tasarımcıları en gözde ve varlıklı sanatçılar ya. Hakikaten meta sanatsallaşıyor, sanata egemen olan dönüşümün de yukarda bahsettiğim yolda olduğuna inanıyorum. Ama gidiş bundan ibaret de değil, şimdi de değil, ileride de olmayacak.

L.Ç.: Çok matrak bir şey söylüyorsunuz aslında. Şu ana kadar algıladığımız şekliyle sanatın temsiliyetinin, sanatın düşünsel sürecinin ötesinde, sanat yapıtının kendisinin başlı başına bir nesne olarak değerinin onu satın almaya neden olabilecek bir durum olduğunu söylüyor. Biraz önce bahsettiğiniz Damien Hirst örneği de bunu işaret ediyor. Hiper tüketim, hiper alışveriş kültürü içerisinde, alın-

ma ihtiyacı hissedilen şeyin temsili veya düşünsel olmasından ziyade, nesne olarak kendisinin başlı başına değerli olması gerekiyor herhalde. Elmaslarla süslenmiş olması onun da tıpkı aşırı tüketime uygun olması gereken nesneler gibi olmak zorunda olduğunu hissettiriyor. Buradan şuraya da gelebiliriz aslında; sizin söylediğiniz mesele çok ilginç. iki kere vurguladınız. Sanatın ortaya çıkış süreci sadece kendisine ait bir süreç değil. Medici tek başına sanatla ilgili bir şey değil; aynı zamanda üniversitelerin, düşünsel zemin atılacağı yerlerin, kütüphanelerin, kültür, uygarlık, aydınlanmanın harekete geçtiği bir yer. Burada aslında model yine içeriden çıkan bir model. Antikite kökenli ama Medici'nin ve Floransa'nın ve Toskana bölgesinin yarattığı, keşfettiği bir şey bir taraftan da. Bugüne gelirsek, sizin verdiğiniz örnekte yine aynı şeyler geçerli. Harvard'tan söz ediyorsunuz, vs. Bütün bunların hepsi de bir şekilde yönlendirici. Tartışmanın buralara varmasını nedenleyen bir şey. Şimdi bunu nasıl okumak lazım? *Heimatlos*, vatansız –bu anladığımız vatansız değil–, vatansızlık fikri içerisinde sanatın da yol alıyor olması çok matrak bir durum aslında. Biraz önce verdiniz örneklerini. 10.4 milyar dolarlık uçak veya savaş nesnesi alınması söz konusu. Sanat hepsinin önünde bir paket gibi duruyor. Paketin arkasında ise başka ekonomik dengeler ve güçler konusu. Bu durumda dünyayı nasıl okumak lazım? Batıyı buradaki ilişkileriyle nasıl görmek lazım? Şimdi Koolhaas'ı eleştirdiniz, ben de eleştiriyorum, ama bir de bu durumlar var. Ne yapılması gerekir sizce?

A.A.: Herhalde büyük bir bölümünüz de katılıyordur; ben bir çağ dönüşümü yaşadığımıza inanıyorum. Bu dönüşüm, öyle modernliğin mahkum olduğu devrimler gibi bir dönüşüm değil. Çünkü şimdi bizzat modernliğe ait kurumlar, kavramlar, anlatılar, vs. dönüşüyor. Dolayısıyla müze de dönüşüyor, koleksiyon fikri de dönüşüyor. Modernlik, Medici'lerin başlattığı bir koleksiyonculuk ve himaye sistemini sona erdiriyor ve ona zıt bir hareket başlatıyordu. Ama zaten Mediciler de kendilerinden öncekilere karşıt olan bir temsil sistemi, bir teşhir sistemi geliştirmişlerdi. Şimdi de benzer bir süreç yaşıyoruz. Bu dönüşüme ait iktidar teknolojilerini inceleyen, eleştiren veya teşhir eden dünya kadar araştırma yapılıyor, ay-

rıca sanat hadiseleri yaratılıyor. Biraz önce bahsettiğim *Hayali Ekonomi* başlıklı kitap bir örnek. Şimdi aklıma gelen bir başka örnek: Manifesta sergisine seçilen bir sanatçı, bienal yönetiminden aldığı parayla gidip ikinci el bir araba alıyor, sonra onu e-bay'den, internet üzerinden satışa sunuyor. Ve böylece bizi çağdaş sanat ortamlarıyla ilgili, örneğin bienallerle ilgili düşünmeye ve davranmaya fena halde kışkırtıyor. Anlatabiliyor muyum? Sanat gene kendi varlığını, ontolojisini sorgulamaya devam ediyor. Ama bir taraftan da çağ dönüşümü bir gerçeklik. Bunun siyasal, kültürel sonuçları bir gerçeklik. Her konuda olduğu gibi sanatla ilgili olarak da ürettiği yeni mitler gerçeklik... Ben bunları geçmiş bir modernliğin ölçülerine göre normatif olarak değerlendirmiyorum; "iyidir", "kötüdür" falan demiyorum. Olabildiği kadar incelemeye çalışıyorum.

L.Ç.: Söylediklerinizarasında şu da çok ilginç: Özellikle Floransa sürecinde Floransa'nın Medici'lerin kendi zamanlarına sahip çıkıyor olmaları. Şüphesiz antikite var, ama bir şekilde kendi zamanlarına da sahipler. Dolayısıyla koleksiyonerlik fikri aslında genel olarak bizde algılandığı şekilde geçmişe bakıştır. Bu noktada şuraya gelebiliriz: Körfez Yarımadası evet antikiteyi bir şekilde kiralıyor, Louvre üzerinden getiriyor, ama aynı zamanda kendi zamanına da bakıyor. Acaba Arap Yarımadası geç kalmışlığı belki bizden örnek gördü de, "ama bizler de onlar gibi geç kalmayalım" fikriyle mi çözdüler de, şimdi dünyadaki çağdaş sanatı aynı zamanda kabul ediyorlar? Bu bana oldukça ilginç geliyor. Aslında genellikle, Doğu Batı'nın geçmişini seviyor. Şimdiki zamanda hem sosyokültürel açısından, hem dini açıdan problemler olabilir; Batı'yı kabul etmiyor, ama ilginç olan, oradaki para o kadar büyük ki belki o parayla ilgili olan bir şey de olabilir: Bugünkü zamanını kendi zamanına, kendisinin çağdaş diye gördüğü dünyaya bir şekilde ev sahipliği yapmak olabilir. Mesela bu ailelerin koleksiyonlarında Damien Hirst var mı?

A.A.: Damien Hirst var. Dubai'daki fuarda onun satıldığını hatırlıyorum. Üstünde noktalar olan, rengarenk bir Mini Morris.

L.Ç.: Bu estetik, kültürel algılama olarak mı işliyor sizce, yoksa gerçekten bir ekonomik işlerlik olarak mı kabul görüyor? Ya

da Damien Hirst'le ilgili bir sosyal estetik, problemler üzerinden mi işliyor? Ya da gerçekten bunlar dünyanın artık star sanatçıları, yapıtları satın alınabilir, daha sonra da hem tarihsel olarak belki bir yere oturacak, hem de para edecek. Herhalde böyle ekonomik bakış da var.

A.A.: Para ediyor zaten. Ama şimdi modernizmden farklı olan; sanatın bütün bu global dönüşümü, para dünyasının dönüşümünü temsil etmesi, onu meşrulaştırması, anlamlandırması meselesi. Özerkliğini, kamusal cevherini kaybetmesi; kimi sanatçıların özendikleri terimlerle giderek "*embedded*" ve "*complicit*" olması. "Sanat yönetimi", "kültür yönetimi" disiplinlerinin yükselişi bu olguları göstermiyor mu? 1970'lerde Andy Warhol, "en müthiş sanat para kazanmaktır" derken bunda bir ironi yoktu. Warhol'un bu lafı, şimdi UBS'in sanat bankacılığını tanıttığı broşürün kapağında yer alıyor. Sanatçılar artık iş adamları gibi yetişiyorlar; finans, halkla ilişkiler, iletişim, muhasebe, işletme (*management*) gibi konularda eğitim alıyorlar. Sanatın egemen mecraları ile ilişki içine girebilecekleri bir donanım kazanıyorlar. Modernizmde, avangardda hadise tam karşıtıydı: 20. yüzyıldan, burjuvaziyi alaya almayan, aşağılamayan kaç doğru-dürüst sanat veya edebiyat eseri hatırlıyorsunuz? Ama şimdi örneğin Londra'ya gidiyorsunuz, Thames nehrinin üstündeki iki Tate (Tate Britain ve Tate Modern) arasında Damien Hirst vapuru çalışıyor. Damien Hirst, finans uzmanı ortağı sayesinde kendini hakikaten bir marka gibi örgütleyebildi. Zamanında bir Roma yurttaşı Titian'ı, Leonardo'yu dinini anlamlandırmak, Tanrı'yı ve İsa'yı yüceltmek için izliyordu. Artık şaheserler bir takım müzayede rakamlarıyla anlamlandırılıyor. Bu rakamlar yükselirse bir eser güzelleşiyor, inerse çirkinleşiyor. Kısacası, estetik, zamanında kutsal olan neyse onu anlamlandırıyor.

L.Ç.: Salona dönelim isterseniz. Sorusu olan var mı acaba? Peki, çok teşekkür ederiz, geldiğiniz için size de çok teşekkür ederiz.

Tomur Atagök – Yusuf Taktak

2 Kasım 2007

Levent Çalıkoğlu: Özellikle son beş altı yıldır çok ciddi bir tartışma etrafında koleksiyon, koleksiyonerlik ve müzecilik meselesi sürüp gidiyor. Bu konuda çok hızlı adımlar atıldı gibi görünüyor: hızla açılan müzeler, hazırlanan tezler ve dergilere, gazetelere yansıyan eleştiriler. Bu konudaki hızlı birikimi yakından takip etmek, meseleyi sadece gördüğümüz kısmıyla değil, aksine büyük bir fabrika olarak görebileceğimiz müzecilik fikrinin içini ve arkasındaki birikimi konunun uzmanlarından oluşan bir konuşmacı dizisiyle ele alıp tartışıyoruz ve bir kitaba dönüştüreceğiz. İlk konuşmacımız Ali Artun global bir çerçeve çizdi. Bugün Dubai'deki meşhur büyük sermayenin kendi içerisinde nasıl bir koleksiyon anlayışı olduğunu anlattı, Medicilerden bugüne kadar bu sürecin bir tahlilini yaptı, ama her şeyden önemlisi müzecilik olgusunun sadece yapıtların saklandığı, korunduğu bir tapınak formülü olmadığını, aksine mimarisiyle, işletme anlayışıyla hatta sahiplerinden başlayan tartışmayla şekillendiğini bize gösterdi. Başlangıç olarak, büyük bir çerçeve çizdi açıkçası. Bu akşam ise iki uzmanla birlikte bu coğrafyaya konsantre olabiliriz düşüncesindeyim. Her iki konuşmacımızı yakından tanıdığınızı tahmin ediyorum ama yine de kısaca bir tanıtım yapmak için broşürümüzdeki bilgileri aktarayım.

Prof. Tomur Atagök –benim tez hocamdır aynı zamanda–yurtiçi ve yurtdışında açtığı sergilerin yanı sıra Türkiye'de müzecilik üzerine çalışmaları ve Yıldız Teknik Üniversitesi'nde Müzecilik Yüksek Lisans Bölümü'nü kurmasıyla tanınıyor. Ayrıca Resim ve Heykel Müzesi'nde 5 yıla yakın Müdür Muavinliği görevini sürdürmesiyle bu alanda tecrübe sahibi. Yusuf Taktak ise 1974 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Adnan Çoker atölyesinde sürdürdüğü yüksek resim eğitiminin ardından Akademi'de yani Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde, daha sonra Yeditepe'de ve şu anda Yıldız Teknik Üniversitesi'nde öğretim görevliliğini sürdürüyor. 1990 yılında kurduğu atölye Üçgen'de de resim çalışmalarına devam ediyor. Biz sizleri İstanbul Sanat Müzesi Vakfı'nın kurucuları, yani kurucu, lider, bu işi alıp yürüten insanlar olarak da tanıyoruz. Bu konuda derin ve enteresan çalışmalarınız var. Onların üzerinde de konuşmamız gerekecek, ama ben önce sözü size vermek istiyorum. Bu alanın bir uzmanı, bir akademisyen olarak size koleksiyon fikri nasıl çınlıyor? Bugünü doğrudan konuşmayabiliriz, ama özde bir koleksiyon fikri nedir? Bir koleksiyon politikası ne ifade eder? Biz bu kelimeleri çok rahatlıkla telaffuz ediyoruz ama işin bir de akademik anlamda karşılığı var. İsterseniz bu konuyu başlangıç yapalım. Sonra zaten soru cevaplarla devam edebiliriz.

Tomur Atagök: En basitinden şöyle bir sual sormamız lazım. Niye koleksiyon, niye bir şeyleri toplama ihtiyacı var? Bunun neredeyse temel bir fiziki bir ihtiyaç olduğunu söyleyen kişiler var. "Toplamak bir içgüdüdür" diye bakanlar var. Ben biraz daha bunun ayrımını yapmak istedim. Maddi ve manevi nedenler var dedim kendi kendime. Ama bunlar bazen iç içe de geçiyor, onu da görüyorum. Mesela niye bir şeye bakarız, niye onu veya onun gibileri daha fazla görmek isteriz? Bu bir meraktır, bu bir haz almadır, bir içgüdüdür. Diğer taraftan tarihe baktığımızda dinsel nedenlerle sanat eserlerinin toplandığını, yaptırıldığını görüyoruz. Daha sonra estetik güzelleştirme anlamında topladığımızı görüyorum. Bugüne geldiğimizde, özellikle Çin'e baktığımda, oradaki idarecilerin son yıllarda sanat eseri toplamadıklarını ama büyük boyda poster ve resimleri bir devrim yaratmak, toplumu birleştirmek

üzere, belli bir amaçla sanat eserleri yaptırdıklarını görüyorum; toplumsal bilinçlenme bu tür toplamanın altında yatan neden. Bir de hepimizde olan bir duygu var: beğendiğimiz, haz duyduğumuz şeyleri korumak, saklamak istiyoruz. Bunu zaman zaman sadece kendimiz için de yapmak istiyoruz. Bunların hepsi manevi nedenler bence. Ama bir de maddi neden var. Niye topluyoruz? İlk toplama işlemi doğadan bitki toplamak oluyor. İhtiyacımızı karşılamak için topluyoruz. Çakıl taşını bir şey kırmak için topluyoruz. Dolayısıyla, ilk toplamanın nedeni genel ihtiyaçları toplama, fiziki ihtiyacı karşılamak. Koleksiyon yapmanın ötesinde başlangıç noktasında maddi neden budur deniyor. Yerleşik düzene geçtiğimiz vakit, koleksiyon yapıyoruz.

Biliyorsunuz Türklerin koleksiyon yapmama nedeni ya da geç koleksiyon yapmaya başlama nedeni İstanbul'un başkent olmasıyla yerleşik düzene geçerek değer verilenlerin toplanıp saklanmasıyla mümkün olmasıdır. Dolayısıyla, göç eden bir toplumda fazla bir toplama olmuyor. Sahiplenme duygusu, koruma duygusu yani sahip olma duygusu, bunların yanı sıra kendi varlığını kanıtlama eşittir güç diyebiliriz. Benim şöyle bir resmim var, benim Osman Hamdi'm var hikâyesi. Hepimiz kendimizi bir noktaya kadar güçlü göstermek üzere bunu yapıyoruz. Bunun alt başlıkları sınıf atlama olabilir, yatırım yapma olabilir. Ama sonuç olarak maddi nedenler de çok önemli, eserlerin toplanması için. Müze açmak da hemen hemen aynı şey. Ben kendi gücümü size göstermek istiyorum. Kendi sevdiğim şeyleri sizinle paylaşmak istiyorum. Tamamıyla iki farklı uç. Bir neden kendi gücümü ortaya koymak, diğeri ise sevdiklerimi sizinle paylaşmak. Bunların her ikisi de farklı uçlar ama temelde insanlar aynı nedenle koleksiyonlarını ortaya koyma ihtiyacını duyuyor. Müze dediğimiz vakit bu işin biraz daha ciddi olması lazım, çünkü bu durumda söz konusu olan sadece benim şahsi, kişisel, bireysel seçimlerim değil. Bunun ötesinde, daha farklı bir sorumluluk yüklenmemiz lazım geliyor. Geçmişin ve sanatın doğru belgeleri olan şeyleri toplamamız lazım. Dolayısıyla koleksiyon dediğimiz vakit hemen arkasından Araştırma'yı büyük harflerle yazmamız lazım geliyor. Bu maalesef birçok koleksiyon

için söylenemez. "Ben beğeniyorum dolayısıyla doğrudur" oluyor. Müzeler ise kültürel, sanatsal değerleri, doğal varlıkların korunmasıyla ilgili, yani geçmişimizle ve şu anla ilgili önemli kanıtları ileriye götürecek değerleri, kamu yararına bir araya getirecek ve kamu yararına yöneteceklerdir. Yani kamuya doğrunun ne olduğunu, güzelin ne olduğunu göstereceklerdir. Dolayısıyla burada çok ciddi bir nesne ve bilgi toplanması söz konusudur. Eğer toplamayı, yani araştırmayı doğru yapmazsak, bizim koleksiyon olarak ortaya koyacağımız şey bazılarının kafasını karıştıracaktır. Bu nedenle çok dikkatli olmamız lazım geliyor diye düşünüyorum. O nedenle de müze dediğimiz vakit bir koleksiyon politikasının gerekliliğinden bahsediyorum. Halbuki özel bir şey olduğu vakit insan istediği gibi bir koleksiyona sahip olabilir ve toplayabilir.

L.Ç.: Peki bu koleksiyon politikasını nasıl halletmemiz lazım? Bu sözünü ettiğiniz kelime özde çok kurumsal bir kararın da içeriğine işaret ediyor. Ama bir taraftan da kamuyla buluşması gerekir diyorsunuz. İkisinin arasındaki denge nasıl bir dengedir? Sanatsal bağlamda düşünüyoruz. İkisinin arasında duran önemli kelime sanat.

T.A.: Her müze türü, her müze için farklı bir koleksiyon politikası var. Bunun anlamı; doğa müzesi çok farklı bir koleksiyon politikasına sahipken; sanat müzesinin çok daha farklı teknik, dönemler, coğrafi bölgeler, malzemeler gibi ayrıntıları dikkate alacak bir genel çizgi olması lazım. Bir yol haritası çizilmesi lazım; var olan koleksiyondan yola çıkarak ileriye doğru bu koleksiyonun amacının ne olduğu yani parantez içinde ne, neyi, kime, nasıl gösterecek bunu bilmemiz lazım. Koleksiyon politikası dediğimiz yazılı bir metindir, bir beyandır ve var olan malzemenin kendisinin ve bilgisinin korunarak ileriye kalması, bu arada topluma nasıl sunulması gerektiği konusunda yazılı bir metnin yol gösterici olması şarttır. Bu neyi kapsıyor? Bu işleri çok yapan bir uzmandan aldığım bilgiyi basit başlıklarla anlatayım; Lord Cultural Resources diye bir şirket var. Gail ve Barry Lord karı koca müzeciler ve aynı zamanda müze planlaması yapıyor, başkaları için de müze kuruyorlar. Onların söyledikleri şeyler: Koleksiyonu bir kamu kurumu olarak korumak için bir vizyon ve misyonun olması, müzenin bir kamu kurumu

olduğunun bilincinde olması lazım. Genellikle başlangıç ve bitiş tarihlerine, coğrafi bölgeye veya malzemeye bağlı bir tanımlama yapılması lazım. Koleksiyonun nerde başlayıp nerde biteceği, nasıl devam edeceği ya da hangi bölgeden olacağı belirlenmeli. Uluslararası olabilir, yerel, ulusal olabilir veya malzemeye bağlı olarak bir tanımlama yapılabilir. Koleksiyon türüne göre gerekli örneklere sahip olma amacını gütmesi lazım. Gerekli, doğru örnekler nelerdir müzenin bunları bulması lazım. Nesnelerin koleksiyona kabul edilebilmesi için bazı kriterlerin olması lazım. Bunlar müzenin karar verebileceği her şey olabilir. Ancak önemli olan müzenin koleksiyon politikasının her 5 yıl gibi süreyle yeniden değerlendirilmesi gerektiğini unutmayalım. Koleksiyonlara kabul edilme koşullarının satın alma, bağış, veraset, diğer müzelerden devir ve evrensel mirasın korunması koşullarına uygun olması gerekiyor. Yine koleksiyonlara giren bağış nesnelerin müzelerin koşullarına uygun olması gerekiyor; çünkü müzelere çok sayıda ve zaman zaman koleksiyonla ilgili olmayan nesneleri bağış olarak almamız mümkündür. Yer sorun olmaya başlayınca bunu nasıl durdurabileceğiz, nasıl engelleyebileceğiz? Bir müze için gerçekten en büyük sorunlardan biri, müze için getirilen yapıta hayır demenizdir. Saklama koşullarınız ve yeriniz ona uygun mudur? Koleksiyona giren eserlerin korunması mümkün olmalıdır. Koleksiyona giren yapıtların araştırmaya destek koleksiyon için mi, yoksa sergileme için mi alındığının bilinmesi lazımdır. Çünkü özellikle arkeolojik malzemeyi gündeme getirdiğimiz vakit, bazı malzemeler gerçekten önemli malzemedir, diğerleri destek malzemelerdir. Aynı şekilde bir sanatçının bir eseri de çok önemli bir eser olabilir, fakat paralelinde yapmış olduğu destek malzemeler olabilir ve bunların hepsini sergilememiz mümkün değildir. Alırken bunları düşünerek almamız lazım. Sergileme alanı, genişleme alanı, depo alanı... Bütün bunlar ve müzenin eldeki parasının düşünülmesi gerekiyor. Koleksiyondan düşülecek eserler de bir sorun yaratabilir. Durup dururken niye x sanatçının eserini koleksiyondan çıkartma kararı alıyoruz? Gerekliyse kalır müzede. Ama çıkartılması gerekebilir. Depolama koşulları uygun olmayabilir, belli bir tarihin gerisinde veya ilerisinde olabilir. Sizin amaçlarınıza uygun

olmayan bir eser olabilir. Müzede yer sorunu onun yok olmasına ya da tahrip olmasına neden olabilir. Dolayısıyla müzeci korumasını bilmeli; neyi, nasıl, kim için koruyorsunuz, sunuyorsunuz. Kamu yararına bir kurum olarak bunun kararını verecek bir koleksiyon yönetim planı oluşturmak durumundasınız.

L.Ç.: Şöyle devam edelim o halde. Yusuf Taktak, sizin müthiş bir arşiviniz var. Modern Türk sanatının gizli arşivlerinden biri diyebiliriz arşiviniz için. Dolayısıyla bütün bu biriktirdiğinizle birlikte bu coğrafyayı tahlil edelim. Şu ana kadar açılan müzeler, devam eden bütün bu etkinlikler, sizin gerçekleştirdiğiniz sergiler... Bu perspektiften bir giriş yapalım. Konu zaten müzecilik dediğimiz büyük alanı ve koleksiyon dediğimiz o temel meseleyi sahiplenecektir.

Yusuf Taktak: Müze, müzecilik, koleksiyon ve koleksiyonculuk hatta müzayedeler çokca konuşulur oldu günümüzde. Yıllardan beri sanat gündeminde yer aldığını bildiğimiz söz konusu kavramlar, bu kez yeniden ama farklı olarak sanat ortamına getirildi. Devletin eli altında olan müze ve müzecilik, özel koleksiyonlarla birlikte anılıyor şimdi. Oysa, yılları izleyerek geriye gittiğimizde sanat-sanatçı ve galeri üçgeninden bahsediliyor olduğunu görecektik. Sanatın ve sanatçının sorunsalları ve feda etmekte zorlandığı ilkeleri, "özel" galerilerle birlikte oluşmakta olan piyasaya karşı savaşım halindeydiler. Üstelik ulusal-uluslararası arasındaki ilişkinin yol haritası çıkarılmaya çalışılırdı.

Türk sanatında "özel" bir anlam taşıyan İstanbul Modern, bir bakıma sanat söylentilerinin somutlanışıydı. Çağdaş sanat merkezi benzeri bir etkinlik programıyla yeni müze anlayışının nasıl olabileceğini sanatseverlere gösterdi. Dolayısıyla devletin atıl yapısıyla bir arpa boyu yol alamayan "resim ve heykel müzesi" anlayışı kendiliğinden çöpe gitti. İstanbul Modern'in, Santral İstanbul'un siyasi iktidar tarafından desteklenmesi açılan ve açılması beklenen müze sanat merkezleri için umut oldu. Elbette siyasi iktidarın sanatın yanında görünmesi, hatta başbakanın açılışlarda bulunması bir çeşit gösterişti. Sanatsal ortamın oluşmadığı bir ortamda Atatürk'ün isteğiyle açılan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi de iktidarının gösterişiydi ancak şimdiyle ayrımı müze binası göstermenin dışında koleksiyo-

nun önemli bölümünün Atatürk'ün emriyle devlet dairelerinden toplanması olmuştur. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin ve dönemin sanatçılarının, oluşan müzede payları vardır.

Bilinen bir gerçeğin altını çizmek istiyorum: İstanbul sanat ortamının müzeler dalgasına uğramasının öncesi İstanbul Bienalleri, Türk Sanatıyla ilgili araştırmaları ve kitapları, ayrıca İstanbul Sanat Müzesi Vakfı'nın (İSMV) "Modern Türk I", "Modern Türk II" sergi ve kitaplarını saymak gerekir. Aynı vakfın söz konusu sergilerden önce basına ve kamuoyuna sunduğu projelerinin başında "İstanbul Modern Müzesi" geldiğini de unutmamalıdır. Kuşkusuz, projenin önemli özelliği müze kurarken çağdaş bir anlayışla, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi bayrağını kaldığı yerden alıp tamamlanan dönemlerle birlikte günümüze kadar getirmekti. Hiç de hayali olmayan projeyi müzecilerin, sanat tarihçilerin, sanatçıların ve önemli koleksiyonerlerin, zamanında, desteklediklerini de belirtmek gerekir. Zaten iki kitapta da, müze manzarasını okumak mümkündür. Ayrıca İSMV belgeliğindeki sanatçı destekleri, imzalarıyla mevcuttur. Söz edilen vakıf kurulunun yarattığı projeyi; isim dahil olmak üzere kimi kuruluşlar kendilerine mal etmişlerdir. Bence, İSMV, görevini tamamlamış gibi görünüyor ya da, en azından projesini paylaştığı kuruluşlara perspektif olmuştur...

Akademi'de öğrenci olduğum 70'li yıllardan başlayıp özel koleksiyonlar dönemine dek İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi dolayısıyla İstanbul Resim ve Heykel Müzesi egemenliğinde geçen 30 yıl gözden geçtiğinde, "sanatçı" ögesinin ağır bastığını anlarız. Yapıtlarının yanı sıra sanatçıların; sanat tarihciliğine, sergi küratörlüklerine, güncel sanat eleştirilerine, müzeciliğe hatta özel galericiliğe soyunduklarını görüyoruz. Şimdi, her ne kadar eleştirilse de, dönem koşullarına göre sanatçılara hak verilir mi, bilemiyorum. Unutmamak gerekir, devletin hiç desteklemediği bir sanat ortamından söz ediyoruz. Üstelik Türk sanatının belkemiğini oluşturan yapıtların bulunduğu müzenin oluşmasını sağlayan da kıyasıya eleştirilen akademi hocalarıdır... Bu koleksiyonun baş yapıtları teker teker açılan özel müze sergilerinin baş köşesini işgal ediyorlar.

Sayın Atagök, bir müzenin nasıl oluşması gerektiğini çok iyi anlattı. Güzel bir bina ve içeriye dizilen resim ve heykellerle müze olamayacağı çok açık. Arşivin, koleksiyonun ve tüm gereksinimlerin tamamlanmasından sonra da müze karakterinin ortaya çıkması gerekir. 72 yıllık İRHM'nin Türk sanatının gelişim evrelerini, 1970'li yılları da içine alacak kadar süreyi önemli resim ve heykellerle temsil etmesi açısından önem taşır. Hiç bir özel müzenin İRHM ile rekabet etmesi düşünülemez. 80'li yıllardan başlayan bir koleksiyon ya da güncel sanat örneklerinin yer aldığı müze örnekleri belki farklılıklar getirmesiyle özellikli bir müze sınıfına girebilirler.

Birçok yapıtın Ankara tarafından el konduğuna ben de tanık oldum. "Kaplumbağa Terbiyecisi" gibi popüler yapıtların nasıl müzenin elinden alındığına da tanığım... Artık eski kötü anıları anımsayarak vahlanmayalım. Hep birlikte gururumuz olan İRHM'ye sahip çıkarak çağdaş bir sergilemeyle sanat dünyasına kazandırmamız gerekir.

L.Ç.: Birkaç konu var, onların üzerinden devam etmek istiyorum. Ama önce sizin vermek istediğiniz birtakım rakamlar var.

T.A.: Çağdaş Müzecilik ve Türk Sanat Müzeleri özellikle İstanbul Resim ve Heykel Müzesi üzerine bir tez yaptım. Kültür Ataşeliklerinden aldığım Burslarla Avrupa ve Amerika'da yapılanma ve yönetim üzerinde olduğu kadar müzeciliğin işlevleri üzerinde de incelemelerde bulundum. Müzede çalıştığım sürece birinci elden bilgileri aldım, envantere girdim. Müze 37'de kuruluyor, farklı kurumlara yazılar yazılıyor ve farklı kurumlardan eserler geliyor. Bunlardan 44'ü Dolmabahçe Sarayı'ndan geliyor. 134 eser Akademi'den geliyor. Yusuf'u özellikle desteklemek üzere bunu söylüyorum. 64-69 yılları arasında 225 yapıt Devlet Resim ve Heykel Sergilerinden geliyor ve 69'da bu duruyor. Ondan sonra, Akademi ödeneklerinden toplam 90 eser koleksiyona giriyor. Farklı kaynaklardan da 40 kadar bağış alınıyor. Bu bilgiler envanter defterine bakılarak bildiğimiz bilgiler. O arada Resim Heykel Müzesi'ne birtakım yarışmalar nedeniyle eserler getiriliyor, bırakılıyor. Onlar alınmıyor, onlar orada senelerce kalıyor. Sonra bunları değerlendiriyoruz. Yeni baştan müzeye, envantere geçiri-

yoruz ve bunların bazıları hiç de iyi olmayan eserler. Koleksiyon politikası var mı ortada? Hayır. Müze müdürü temelinde kendisi Üniversite'de hoca olduğundan önce öğrencilerine sonra da gönüllü olarak müzede müdür sorumluluğunu alıyor. Akademi'de hoca olması müzeciliğin tüm sorunlarını halledeceği anlamına gelmiyor, burada politikadan veya herhangi bir şekilde şu eserleri alacağım bu eserleri almayacağım diye bir karardan bahsedemeyiz. 1975 yılında Bakanlık kanalıyla 75 eserlik Walker koleksiyonu geliyor. Şimdi bakın, durup dururken Türk eserlerini sergilerken, yabancı sanatçıların yapıtlarını sergiliyoruz. Walker koleksiyonunda yabancı eserler var. Fazla desen, kâğıt üzeri işler yok, yağlıboya resimler var. Benim ve daha sonra Yusuf'un çalıştığı günlerde eser sayısı 2500 gibiydi. Biz oranın iki kurulunda da görevliyiz. Bize 8000 eserden bahsediliyor. Bu 8000 eser nereden geldi, ben çok merak ediyorum. Türkiye'de 8000 eseri toplayıp bu müzenin koleksiyonuna kim koydu? Bir sürü sorunlarımız olduğunu kabul etmek gerekir. Örneğin Resim ve Heykel Müzesi Yönetmeliği için bir dizi çalışma yıllarca sürmüş, en son müzede çalıştığım sırada Müdür Özdemir Altan yönetmelik için hazırladığımız metni Akademi Yönetimine sunmuştu, YÖK'le başa gelen Rektör ve yeni Müze Müdürü Belkis Mutlu kararların Rektör tarafından alınmasıyla böyle bir yönetmeliğe gerek kalmadığını ifade ederek ta çok yakın tarihlere kadar bu yönetmeliğin yasallaşmasını engellediler. Müze koleksiyon yönetimi diye bir şey bilmiyorsak şaşmayalım. Müze yönetimi diye bir şey de bilmiyoruz bana sorarsanız. Müze envanterinden eserler müzeden başka kurumlara gönderilmişler. Bunu siz de zaman zaman duymuşsunuzdur. Devlet Güzel Sanatlar Galerilerinin ilerde müze olma düşüncesi de dahil olmak üzere buralara müzeden eser gönderilmiş. Bizim aldığımız haberler o kadar acı ki! Namık İsmail'in eseri çöp kutusunun üzerine kapak olarak konmuş gibi hikâyeler müzeye geldi. Daha sonra Ankara Resim ve Heykel Müzesi açılıyor. Oraya da eser gidiyor.

L.Ç.: Nerden gidiyor?

T.A.: Resim Heykel Müzesi'nden. Sonra Cumhurbaşkanlığından resim istiyorlar. Müzeler Genel Müdürü pazar günü geliyor,

müzeyi dolaşıyor, Şeker Ahmet Paşa'nın en büyük resmini yazıyla, resmi olarak istiyor. "Ben ne yapacağım?" diye düşünen bir Belkıs Mutlu. Kendisine önerimiz "İsterseniz Şeker Ahmet Paşa'nın ufak bir resmini verin, büyük resim burada kalsın" diyoruz. Yani bakın eser geliyor, eser gidiyor; bunun bir envanter defteri vardır. Arşivci olduğun için Yusufcuğum, sanatçı kartlarından vs. bahsedebilirsin. Ama bütün bunların işlemesi için bizim resmi bir kurum olarak değerlendirilmemiz lazım. Öyle bir şey yok.

Y.T.: İRHM'nin suskunluğu konusunda hepimizin suçu var ama idaresini yürüten Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde daha çok suç aramak gerekir. İktidarlarla iyi geçinmek adına verilen tavizlerin sonucunda bugüne gelindi.

L.Ç.: Peki şöyle bir özetle bugüne gelmek istiyorum. Bu işin kişisel estetik zevkin ötesinde olduğunu söyledik. İş müzecilik kısmına dönüştüğü andan itibaren ciddi bir kurum koleksiyon politikası ortaya çıkıyor ki kamusal vicdanla ilgili bir şey bu. Bunu da anlıyorum. Bizim geç kalmışlıkla ilgili bir sorunumuz var. Cumhuriyet politikası diyebiliriz, gösteriş mekânı diyebiliriz. Nihayetinde başlangıcının da kendi içinde sorunlu olduğunu zaten konuşuyoruz. Birikimin bugüne nasıl geldiği de rakamlarda var. Bu konuda Akademi'yi suçluyorsunuz. Bütün bu geç kalmışlığın üzerine bir inşa süreci var. Bu geç kalmışlık aslına bakarsak kurumsal geç kalmışlık. Şahıs koleksiyonerliği anlamında zamansal olarak birebir olmasa bile en azından 60'ların başından itibaren bazı özel koleksiyonlar oluşmaya başlamış. Sonuçta özel koleksiyonlardır bugünkü müzecilik zincirinin belkemiğini oluşturan. 1960'lardan itibaren ciddi bir özel koleksiyon zinciri oluşmakta ve devam edip bugüne kadar gelmekte. Hoş, o özel koleksiyonların ne kadarı gerçekten bir müzeye dönüşür, bu da önemli bir tartışmadır. Her koleksiyon dönüşmeli midi? Hayır, her özel koleksiyon bir müze olmaz. Birtakım özel gereklikleri olması gerekir.

Resim Heykel Müzesi'nin biriktirmiş olduğu sahneyi de iyi analiz etmek lazım. Oradaki koleksiyon baki; modern Türkiye'nin batılılaşma dizgisinden başlayıp bugünkü sanatı da kapsayacak, birebir temsil edecek bir karakterde olmadığında hemfikir olmamız

lazım. Bir tarafta bu geç kalmışlıkla, öbür tarafta da özel koleksiyonlarda biriken yapıtları düşündüğümüzde, şunu kabul etmek ya da en azından şu tartışmayı algılamak için soruyorum: Siz bugün arzulasanız da, cebinizde sınırsız bir bütçe de olsa, çok ciddi bir kurum koleksiyon politikası da yazsanız, biriktirseniz, pek çok yapıta ulaşma şansınız yok. Böyle bir gerçek var ortada. Bu durumda ne yapmak lazım? Yani evet bunlar bir sürü özel koleksiyonda birikmiş ama ne yapacağız, müze açmayacak mıyız? Bu konuyu nasıl tarif edelim? Burada nasıl yol almamız lazım? Bu iyi bir tartışma olabilir bizim için.

T.A.: Farklı sanat dönemleriyle ilgili konuşmamız gerekecek. Ancak ben burada özellikle bir başka önemli noktaya açıklık getirmek için kısaca değinmek istiyorum. Yeni bir sanat müzesi kurulacaksa var olan müzelerin kapsamadığı alanlardan başlaması gerekir. Bugün Resim ve Heykel Müzesi Soyut Sanattan sonra koleksiyonuna girmiş az sayıda yapıtla 50-60'lar sonrasını temsil edemediğinden, yeni sanat müzelerin bu dönemden itibaren koleksiyon oluşturması gerekir.

Y.T.: Az önce söz ettiğim Modern Türk sergileriyle sorgulamalarınıza yanıtlar bulmaya çalıştık. Yaptığımız sergiler, oluşturduğumuz kitaplar iyi okunursa yolumuzun daha açık olacağına inanıyorum. Onar yıllık arayla seyreden siyasi süreçlerin Türk sanatının dönemlerine göre uyum sağladığını görüyorsunuz. Bu durumu bir özel koleksiyonerle sağlamanız mümkün değil. O zaman, kolaj gibi birtakım koleksiyonerleri yan yana getirerek bütünü tamamlayabiliyoruz. Bütünün parçası olma durumundan kaçınanlar var, tersine Türk sanatına inanan çok iyi sanatsever koleksiyoncular da bulunuyor ülkemizde. İSMV'nin açılış potansiyelini yeniden yakalaması halinde birkaç sergiyle yeni bir müze oluşturulabilir. Aslında müze olgusuna yapılan belgesel sergilerle yaklaşmak olası...

L.Ç.: Ama şöyle bir durum ortaya çıkmayacak mı o zaman? Sonuçta bu beş koleksiyon tek bir müze olmayacak olamayacak muhtemelen. Onların da kendi içlerindeki biriktirdikleri, modern tartışmayı taşıyacak bir müze olacaksa mesela, yetersiz kalacak. Söylemek istediğim şu: Siz yola çıkmak istediğiniz andan itibaren

varolan diğer bütün koleksiyonlarla işbirliği yapmak zorundasınız. Gerçek bir modern tarih serüveni üzerine kurulu bir sergileme yapmak istiyorsanız, bu kaçınılmaz. Çünkü ortada bir birikim var ve bu farklı zamanlarda, farklı niyetlerle, farklı bütçelerle ortaya çıkmış. Eğer bugün, özde geç kalmışlığı bir şekilde telafi edeceksek, bunu kurumsal olarak da olsa, özel koleksiyonlar zincirinden de olsa ortaklıklarla bunu yapmak zorundayız. Benim görüşüm bir yerde hep buna varıyor. Başka çaremiz yok gibi geliyor.

T.A.: Kabul ediyorum tabii. Ama ortaklık derken geçici sergiler anlamında söylemiyorum. Türkler birey olarak kalmayı tercih ediyorlar. Bizim vakıfta en aşağı 10-15 koleksiyoncu var. Farklı dönemlerden eserler var Onların bir araya getireceği bir müze koleksiyonu süper olabilir. Ama olmuyor. Çünkü, her biri kendi başına müze açmak istiyor. Müze açmak istiyor, fuarlara gidiyorlar. Son zamanlarda çok moda oldu. Diğer taraftan hiçbirisinin aklına geçmişteki önemli yarışmalarda ödül almış sanatçıları soruşturmak gelmiyor. Ben şimdi size "niye bunlar yok?" diye sual soracağım. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi 27 yıldan beri devam ediyor. Orada ödül kazananlar var. Akademi'nin senelerce yapmış olduğu Yeni Eğilimler, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergileri var. Burada ben size son 25, 30 yılın çok önemli, ödül kazanmış isimlerini söylemeden sanattan bahsediyorum. Bunlar nerede? Bu konuda bir sürü yerde konuşmalar yaptık, kim bunlarla ilgilendi? Yani kim biliyor bilmem ne ödülünü almış diye? Benim birincilik ödülü almış bir işim iki sene evvel Antik A.Ş.'de beş yüz liraya satıldı. Kimse farkında değildi. Satıldı mı satılmadı mı ondan da emin değilim. Kimse ödüllere bakıp, en azından yarısının bugünün çalışan sanatçılar olduğunu kabul edip, onların eserleri üzerine gitmeyi düşünmüyor. Halbuki İstanbul Modern'de David Eliott'le beraber bienal esnasında ne yaptınız? Bienalin son yirmi yılına bakıp bienal sanatçılarını sundunuz. Bunu yapan bir kurum, öbürkülerini de yapmalı diye düşünüyorum.

Y.T.: Son olarak bir şeyin de altını çizmek istiyorum. Özel müzelerin, koleksiyonerlerin dikkat etmesi gerektiği husus; güncel sanatın büyüsüyle önceki yılların sanatına ilgisiz kalmalarıdır.

L.Ç.: Şimdi enteresan bir yere doğru gidiyoruz. Sonuçta demek ki bu birikim meselesi öyle çok tekil bir özel koleksiyonerin altından kalkabileceği bir şey değil. Bu konuda hemfikiriz. Bir sanat tarihi yazımı problemimiz var, önemli bir sorun. Yani sözünü ettiğimiz sergiler/ödüller hâlâ devam ediyor olabilir. Enerjileri eski günlerdeki gibi olmayabilir. Ödül alanların ne kadarının bu güne kaldığına dair çok ciddi bir tartışma da yapabiliriz. Bu zaten sanatın doğasına ait bir tartışma. Ama demek ki bir sanat tarihi problemimiz var. Birisi kendi başına bağımsız, çok tutarlı bir şekilde, başlangıç ve gelişim sürecine işaret eden bir sergilemeyle bize bir algı, bir yerleşik bir espas, bir fikir sunsaydı belki biz o birikimin üzerinden hareket edecektik. Ama verdiğiniz rakamlara bakıyoruz: mesela 64-69 yılları arasında 200 küsur yapıt Devlet Resim ve Heykel yarışmasından gelmiş. Bu benim gözümde büyük bir soru işaretidir ve endişedir açıkçası. O yapıtların müzeye girmesi iyi bir şey anlamında değil tabii ki. Dolayısıyla yazılmamış sanat tarihi tartışmamız var, en önemlisi bu. Bir de uzman eksikliği var. Ya da varolan uzmanların bu konuda yeteri kadar söz sahibi olamamalarına ilişkin bir sorun var. Ama, bir taraftan da gerçekçi olmak lazım. Biz, kapitalist bir iş yapıyoruz. Yani özde, sanat yapıtı kapitalist bir ilişki alanı içerisinden müzeye geliyor. Ve bu ilişkinin içinde ister istemez başka aktörler de var tabii ki. Alanı etkileyen, yönlendiren, olumlu olumsuz manipüle eden... hiç fark etmez. Ama bütün bunların arasından bir koleksiyonerin yol almasını, akıllıca, sağlıklı bir politikayla yol almasını beklemek de biraz zor hakikaten.

Peki bir taraftan da bunu düşünelim. Özel koleksiyonlar, kurum koleksiyonları yanlışlıklar, eksiklikler, bütçe eksiklikleri, fazlalıkları üzerine kuruluyor olabilir. Ama işin bir tarafında gerçekten bizim bu konuda hazırlıklarımız fikri çok önemli. Mesela "Modern Türk 2000". Daha öncesinde de, buradaki birikim konusunda ciddi sanatçılar bir çıkış yapabilirdi veya ortaklıklar kurabilirdi. Yani geç kalmışlık sorununda bile işin içerisinde duruyoruz bence. Modern Türk iyi bir vizyondu, katılıyorum. Ben de vardım işin içerisinde, kendi kendimizi övmeyelim, ama iyi bir vizyondu. Bir tespitti, negatif veya pozitif. Yani durumu bugün şu kertede arkadaşlar. Bakın

işte Türk izleyicisi, işte koleksiyoneri, medyası. Tespit kelimesi de çok önemli. Onun üzerine yapılanlar kendi içinde bir birikim olarak devam ediyor. Ama açıkçası bütün bu sanat yapıtının alınıp satılabilir olma süreci hep bir problem gibi görünüyor. Yahşi Bey bunu daha net ifadelerle söyleyecektir. 60 ortası 70 başlarındaki süreçte hocalarınız veya o dönemdeki iktidar, yönetim, Resim Heyke Müzesi'nin yönetimindeki insanlar, sahip çıkmıyorlar, devam ettirmiyorlar bu süreci. Bu konuda da bir şeyler biriktirdik. Henüz modern Türkiye tarihini anlatan ciddi bir yayınımız olmayabilir. Ama, ciddi birikimlerimiz de var. Tekil olarak sizin biriktirdiğiniz var, başka uzmanlar var. Bu konuda da hepimizin fikirlerimizi tartışabileceğimiz espaslara ihtiyaç var. Çünkü, modernlik üzerine bir tartışma başlatmak, ona sahip çıkmak, onu görünür kılmak, evet modern budur demek tekil kimsenin malı değil, tek başına çözebileceği bir iş de değil. Böyle platformları da artık müzecilik disiplinleri sahiplenmeli, bu tartışmanın evsahipliğini üstlenmeli.

Serhan Ada

3 Ocak 2008

Levent Çalıkoğlu: Hoş geldiniz. Konuşmacımız Sayın Serhan Ada. Kendisini tanıtmadan önce bu konuşmalarda nerelere vardık, biraz özetlemek gerekir tahmin ediyorum. Şu konuları ele alıyoruz: Özellikle 2000 sonrası, İstanbul'da müzecilik hareketleri nereden geldi; yapısal olarak bunları nasıl analiz etmeliyiz? Günümüzdeki küreselleşme olgusu içerisinde müzecilik ve benzer koleksiyon yapılarını inceliyoruz. Bunların hem sözel hem yazılı tarih açısından önemi olduğunu düşünüyoruz. İlk konuşmacımız Sayın Ali Artun'du. Medicilerden bugüne, Dubai'ye varacak şekilde koleksiyonerlik, bireysellik fikrinin nasıl işlediğini anlattı. Bugün para ekonomisinin nasıl sanat yapıtına konsantre olduğunu, müzelerin nasıl inşa edildiğini hem tarihsel bağlam hem de bugünkü popüler kültür üzerinden bir okumayla çözdü. Daha sonra Tomur Atagök ve Yusuf Taktak bugünkü müzecilik faaliyetlerinden önce İstanbul'daki girişimleri ve İstanbul Resim Heykel Müzesi temel olmak üzere müze iklimini, koleksiyon ilişkisini tarif etmeye çalıştılar. İkisi de sanatçı oldukları için meseleye başka bir gözle de baktılar; enteresan bir konuşma oldu. Bu akşam da Sayın Serhan Ada ile birlikte yine koleksiyonculuk ve müzecilik başlığı etrafında, bugün içinde yaşadığımız yeni sahnenin analizini yapmaya çalışacağız. Kendisini kısaca tanıtmak istersek, broşürde de yazdığımız

şöyle bir açıklamamız var. Serhan Ada İstanbul Saint Joseph Lisesi ve Ankara Üniversitesi Siyasal Bilimler Fakültesi Uluslararası İlişkiler Bölümü mezunu. Aynı üniversitede araştırma görevlisi olarak, ardından özel sektörde üst düzey yönetici ve pazarlama yöneticisi olarak çalıştı. Halen İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde Sahne ve Gösteri Sanatları Programı'nın yanı sıra Milano Domus Akademi işbirliği ile kurulan tasarım kültürü ve yönetimi programını yürütüyor. Aynı zamanda üniversitenin kültür merkezi santralistanbul'u yönetmekte. Köşe yazarlığı da yapıyor ki her cumartesi okuduğunuzu tahmin ediyorum *Radikal*'de. Ayrıca yayımlanmış şiirleri ve kültür ve sanat konularında pek çok yazısı bulunuyor.

Bugün bir sunumumuz yok. Genel olarak karşılıklı soru cevap şeklinde işlemesi gerektiğini düşündük. Büyük, basit, net bir soru şu olabilir: Bugün etrafımızdaki müzecilik sahnesinde siz neler görüyorsunuz? Nerde başladık ve şu an için hangi konumdayız?

S.A.: Müzecilik sahnesinde yeni, ülkemizi heyecanlandıran, meraklandıran şeyler oluyor. Bunların, geçmiş beş senede, neredeyse geometrik bir hızla artışını tam olarak yorumlayamadığımız kanısındayım. Bu artışın nedenleri üzerinde bazı varsayımlarda bulunmak, bazı çıkarımlar yapmak için, henüz objektif bilgilere sahip olmadığımız kanısındayım.

Müzecilik konusunda ülkemizde bu gelişmeler olurken, eşzamanlı olarak dünyada müze kavramının kendisinin de sorgulandığı bir dönem yaşıyoruz. Bir yandan müzelerin sayıları artarken, bir yandan da müzelerin işlevleri, misyonu, özellikle toplumsal hayatın içindeki yerleri ve sanatın gelişmesi içinde oynadıkları roller çok ciddi bir şekilde tartışılıyor. Sadece örnekler sayarak ilerlenebilir, fakat bugün İstanbul Modern Sanat Müzesi, Sabancı Müzesi diye sıralamak istemiyorum. Ama hem müzeciliğin farklı alanlarında hem de yeni müzeler yaratmak yönünde bir arayış olduğunu biliyorum. Çok farklı kesimlerde ve çok farklı kentlerde genel anlamda yeni müze arayışları, projeler, hazırlıklar olduğunu görüyorum. Dolayısıyla olumlu şeyler oluyor. Ama eşzamanlı olarak da arayışlar, sorgulamalar, bu kavramın 21. yüzyılda geldiği yer konusunda bizi başka bir yöne doğru taşıyor.

L.Ç.: Güzel bir konu. Bence buradan devam edelim. Geç kalmışlığımız içerisinde müze meselesi bir son vagonsa, büyük beklentilerle ve bu geç kalmışlığın avantajı ve dezavantajlarıyla ilgilenelim. Şimdi şu güzel bir tespit; dünyada müzenin varlığı yaklaşık 1990 sonrası ciddi bir okumaya tabi tutulurken – Batı'nın oryantalist gelenekleri, müzelerin kendi varoluş fikri, sergileme disiplinleri, mekânların tekrar tekrar okunmaya başlanması tartışma konuları iken – biz bunları 2000'lerde birdenbire gündemimizde gördük. Dolayısıyla bir tarih ve müzecilik meselesi var. Biz şu anki konuşmayı bütün müze yapıları için yapmayalım, sanat müzesi perspektifinde hareket edelim. Bu önemli; çünkü Türkiye'de işleyen etnografik müzeler var, arkeolojik müzeler var. Biz bu bağlamın dışarısında konuşuyoruz. Bunlara geriye dönerek o sorunu yaşamayalım.

S.A.: Gerçi bu bağlam da konuşulmayı hak ediyor.

L.Ç.: Kesinlikle. Dolayısıyla resim heykel müzeleri zincirini ya da buna bağlı olarak Türkiye'de kendisini bir şekilde doğurmuş olan diğer ilişkilerden de söz ediyoruz. Değişen sahne içerisinde biz 2000'lerde bu konuşmaya ciddi ciddi ev sahipliği yapmaya başladık. Çünkü daha önceki konuşmalar genellikle "bakın dünyada böyle şeyler yapılıyor, bizde niye yapılmıyor" türündeki iyi niyetli aydınlanmacı düşüncelerdi. Dolayısıyla bizim bu geç kalmışlığımız sırasında dünyada müzeler kimlik değiştiriyordu. Biz bunu yaşamadık. Ciddi arşiv ve bellek olmadığı için nereden başlayacağımızı kestiremedik. Bu durum tarih sergisi düzenlemeye kalkan herkesin önünde ciddi bir sorun olarak duruyor. Son zamanlardaki sergiler üstüne yaptığımız tartışmalarda belki en büyük sorun bütün bu konuşmaların daha önceden bir zemin oluşturmamış olması, oluşturmuş olsa bile kayıtlı olmaması. Kayıtlı olmadığı zaman biz bu konuşmalara sıfırdan başlıyoruz. Dolayısıyla biz bu birikimin üstüne geç kalmışlığı da inşa ettik. Buna paralel olarak Türkiye'nin 90'lardan sonra sosyo-ekonomik anlamda gelişimi de var. Neyin üzerinden çözeceğiz bunu? Birikmiş olan tarihi analiz etmek üzerinden mi, yoksa bütün bu kurumların kurucuları ve onların vizyonları, misyonları veya esenlikleri üzerinden mi ? Aslında bu ko-

nuşmada illa kurumları işaret etmek zorunda değiliz ama yine de bir yerden başlayalım.

S.A.: Şöyle bir şey yapmaya çalışalım. Hatırladığım kadarıyla 2005 Venedik Bienali'nde hiç de çağdaş sanatçı olarak kabul edilemeyecek olan, mimar Rem Koolhaas'ın müzelerle ilgili duvara yazı şeklinde konmuş bir yapıtı vardı. Unutmadığım bir sayı, St. Petersburg'da Hermitage Müzesi'nin koleksiyonunda üç milyon altı yüz bin parça olması. Galiba Louvre'un koleksiyonunda da dört yüz bin eser var. Ayrıntı önemli değil, ama sonuçta yüz binlerle, milyonlarla ifade edilebilen koleksiyonlardan bahsediyoruz. Bu rakamlarla Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonunu karşılaştırmak saçma, ama en azından büyüklükleri açısından baktığımızda böyle bir tespitle yola çıkabiliriz. İkinci olarak, eldeki birikmiş olan hafıza, ürün, parça, adına ne derseniz deyin, duruma göre nasıl bir büyüklüğü temsil ediyor ki, üzerine "klasik" tanımlanmasını hak eden bir müze kurulabilsin, bina edilebilsin? Levent Çalıkoğlu da benzer bir iş yapıyor, benim de santralistanbul tecrübesinden bilgim var; hepiniz de biliyorsunuz. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne bağlı Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonu kaç bin parça?

L.Ç.: Enteresan bir konu. Son sayımdan sonra yaklaşık altı bin parça olduğu söylendi. Aslında kesin rakamı kimse bilmiyor. Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonuyla ilgili Yapı Kredi Yayınları'nın bastığı ama dağıtılamayan bir kitap var. Bu kitapta yaklaşık 2000, 2250 yapıttan söz ediliyor. Bu büyüklük meselesi çok nazik ve gerçekten üzerinde durulması gereken bir konu, çünkü siz çalıştığınız sahayı bilmiyorsunuz. Biz şimdi öyle bir sahada çalışıyoruz ki, bu sahada birikmiş olan kayıtlar ne? Hem rakamsal, hem de içerik olarak kayıttan söz ediyoruz. Bunları ortada görme şansımız yoktu bu sergilerden önce. Basit bir örnektir. İstanbul Modern açılırken de aynı şey geçerliydi. Mesela o sergilediğimiz yüz doksan iki yapıtı daha önce yan yana görmüş tek bir Türk izleyicisi yoktu.

S.A.: Tek bir izleyici olmadığı gibi, tek bir sanat tarihçisi dahi yoktu.

L.Ç.: Evet, bu önemli. Yapıtları yan yana görmek fikri bile önemli, çünkü biz imgeler üzerinden o yapıtları takip ediyoruz.

Dolayısıyla, bilmediğimiz sahada ne yapabileceğimize dair soruları hep kâğıdın üzerine yazılan başlıklarla cevaplayabiliriz. Kâğıt üzerinde yazılı cevapların da çok doğru olmadığını biliyoruz; bu bilgileri tarih bilgisi üzerinden çok sorgulamamız gerektiğini hep düşündük. Her neyse. Sonuçta büyüklük açısından baktığımızda belki kıyas kabul etmeyecek bu tartışma.

S.A.: Diyelim ki, eser sayısı 3 ilâ 6 bin arasında bir yerde. Öte yandan, büyük koleksiyonun bu Müze'de bulunduğunu da biliyoruz. Ben burada büyüklüğü tartışmak istemiyorum. Ancak, Müze'nin bütün alanı kullanılabildiği zaman bile ellerindeki eserlerin en fazla %5-10'u sergilenebiliyor. Böyle bir yoklukla karşı karşıyayız. Binayı, fizik koşullarını eleştirmek istemiyorum. Bir tespit yapmaya çalışıyorum. Diyelim ki, toplam 150 yapıt sergilenebiliyor. Daha küçükleri koydular, heykelleri de yollara dizdiler, bahçeyi de kullandılar vs. 150 yapıt oldu. 6 bin parçalık koleksiyonun 200 yapıtı sergilenebiliyor. Diğerlerinin kondisyonları hakkında bilgi belirsiz. Demin söylediğimiz katalog çalışması yapıldığında, varisler, telif hakları, yayın hakları gibi konulardaki belirsizlikler nedeniyle, ortaya çıkan kitap dağıtılamıyor. Bunun üzerinden gidip, klasik anlamdaki bir müzeye varmak zor. Bu birinci tespit.

İkinci tespit, 2000'lerin başındaki krizlere bağlı olarak –yakında bir yenisine de girebileceğimiz, çeşitli bilgili ağızlardan söyleniyor– geçtiğimiz beş yıl içinde Türkiye'de müzayede patlaması yaşanıyor. Neden? Bankacılık sistemindeki kriz, özel koleksiyonlarda biriken önemli sayıda eserin müzayedeler aracılığıyla başka ellere geçmesine yol açtı. Dolayısıyla, eserlerin hangi kanallardan nerelere doğru gittiğini yine çok iyi bilmiyoruz. Çünkü, farklı müzayedelerde işler bir şekilde el değiştirdiler (iyi ki değiştirdiler, bu bir canlılık eseriydi). Tasfiye edilen bankalar vardı. İkinci tespitle birlikte, bu yokluk tablosundan klasik anlamda başarılı bir müze çıkarmak çok zor, vs.

İşe bir başka zorluk noktasıyla daha devam edebiliriz. O da şu: Şu anda santralistanbul'da açık bulunan "Modern ve Ötesi" sergisinin hazırlıklarını yaparken gördük ki, özellikle 1980'lerin ortasından bugüne kadar yapılan, başta yerleştirme olmak üzere,

eserlerin eski hallerinde fotoğrafları dışında kalmış bir şey yok. Ya tozlu depolarda yarısı çürük, paslı veya demonte vaziyette ya da zaten tabiata geri dönmüş. Dolayısıyla tarih, bellek, kayıt anlamında orada da bir birikim yok. Halbuki, önce bir tarihin kurgulanması lazım ki sonra müze fikri tartışılmaya başlasın.

Bu üç tespit tekil olaylar gibi görünmekle birlikte, bana klasik anlamda bir müzenin, bırakın varlığını, arayışının bile zor olduğunu gösteriyor. Zaten yapılan muhtelif sergiler de gösteriyor ki, kamunun elindeki, çok da iyi saklanmayan, çok da iyi gösterilmeyen, büyük koleksiyonlar dışında büyük bir dağınıklık var.

L.Ç.: Bu üç tespit önemli meseleleri öne çıkarıyor. Bu eserlerin hangi kanallardan tekrar hangi koleksiyonlara girdiğini bilemiyoruz. Biliyorsunuz, şu anki para akışının içerisinde yatırım gözüyle sanat yapıtı alan bazı kişiler haklı olarak ellerindeki yapıtları açıklamıyorlar. Bu işin önemli bir kısmı. Yani şu ana kadar bir şekilde kayıtlı bu yapıtlar, ama biz bilmiyoruz. Bilmediğimiz yapıtlar el değiştirmeye başladıkları an tekrar bir kayboluşa doğru sürükleniyorlar. Bu belki şu an için gözümüzde önemli bir şeymiş gibi durmuyor olabilir. Ama, emin olun, çok ciddi bir sorundur bu. Biz, bu kayıtları tekrar ortaya alamazsak ve göremezsek kısa vadede yine aynı sorunla karşı karşıya kalacağız. Çünkü, zaten ellerindeki koleksiyonların derecesi nedir; hiç kimsenin doğru düzgün bir fikri yok. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi başta olmak üzere diğer resim ve heykel müzelerinde de benzer sorunlar var. Ellerindeki yapıtların doğru düzgün kaydı hiçbir müzede söz konusu değil. Üçüncü konu bizi daha ilgilendiren bir konu. Sanat yapıtını bir kapital değer olarak gören süreç 80'lerin ortasında itibaren, ama asıl 90'larda ciddi bir şekilde hareket kazandı. Son birkaç yıldır müzayede sürecinde belki bunu tetikleyen en önemli şey *Kaplumbağa Terbiyecisi* olabilir. O bir kırılma anıydı. Böyle büyük bir görünürlük var ortada ve bu görünürlük kendisini daha çok tarihsel ve modernist resim üzerine kuruyor. Bunun bir değer olduğu ortada ve detayını bilmesek de bir şekilde korunduğunun, restore edildiğinin, bu konuda büyük bir ekonomi döndüğünün farkındayız. Rakamlar nedir? Bu konuda da pek resmi, ciddi araştırmalar yapılamıyor, çünkü doğru soru

sorsanız bile sağlıklı cevap alamıyorsunuz. Geldiğimiz noktada ise; eğer biz 80'den sonrasını nasıl biriktirebildiğimizi, 80'den sonrasını bu sergilere, bugünkü müze ve kendi içinde bir tarih önerisiyle kurulan müzelere nasıl yerleştireceğimizi düşündükçe tam bir baş belası durumla karşı karşıya olduğumuzu anlıyoruz. Hakikaten o yapıtların çoğu doğaya geri dönmüştür. O dönemde şimdiki gibi bir ekonomik süreç olmadığı için, enstalasyon kuran sanatçılar, gerçekten sanat aşkıyla veya sanat kültürüyle o işleri ürettiler. Ama bunları saklamak, depolamak zor. Bu durumu görmek için en basit sorulardan biri şu olabilir: 1990'lı yılların başında gerçekleştirilen 10 Sanatçı 10 İş Sergisinden bugüne kaç iş ve görseli ulaştı? Yoktur. Cevabı da budur. Ama, o sergiler bize bir tarih bilgisiyle geliyor, o sanatçılar yaşıyor ve biz de bu sergilerin çok önemli sergiler olduğunu düşünerek yazıyoruz. Ama görselleri yok ya da o sergilerde kurulan işleri tekrar kurmak istediğiniz takdirde sanatçının mekân çizimleri yok. Sergilerde yer alan enstalasyonların nasıl yerleştiğine dair bir enformasyonumuz yok. Doğal olarak tarihi nasıl kuracaksınız? Kurduğunuz bu sergileme, yapıt üzerinden geçerli bir sergileme mi olacak, yoksa sanatçının hakikaten varlığı ile geçerli olan bir sergileme mi olacak? Ama bazı durumlarda sanatçı var, yapıt yok. Bazı durumlarda yapıt çok önemli, belli bir kırılma anı yaratmış. Ama sanatçı daha sonra hiçbir sergide yer almıyor.

S.A.: Küçük bir parantez açayım kendi deneyimimizden bahsetmek üzere. Daha önce sözünü ettiğim, "Modern ve Ötesi" sergisi kurgulanırken bir katalog hazırlandı. Bir yandan da, katalog yapım aşamasında bazı eserler yeni baştan yapıldı. Dolayısıyla, katalogda eserlerin eski görsellerine yer verildi. Şimdi biz "sahici" bir katalog daha hazırladık. İlki görevini tamamladı. Bu defa pek çok iş, bu sergi için yapılmış halleriyle görüntülendi. Tabii, hazin olan şu: Bu ülkede her konu konuşulurken tarihle, bellekle başlanıyor. Herhangi bir sergi de bellekle başlıyor. Bu tabii, bir bakıma, tarihsiz olmakla aynı şey gibi. Bunu, şunun için söylüyorum. Aynı şey bir müzenin altyapısı, sermayesi için de söz konusu. Çünkü bu, geriye doğru çalışmayan bir bellek bana göre, bellek sığlığı diyelim. Şimdi bu tür bir durum, aslında bazı yenilikçi şeyler yapmak için

bir fırsat olabilir. Belki de, bazı farklı arayışlar için, ortak zekâmızı sivrilten bir şey de olabilir.

L.Ç.: Burada şöyle nazik bir nokta daha var. Bu sürecin en büyük sorunu aslında döneme ilişkin bir kaydın bulunmaması. Sanatçıların o dönemde biriktirdiklerine dair ortada kayıt olmaması ister istemez koleksiyonerlik fikrini de etkiliyor. Çünkü, o dönemde kimse almamış bu yapıtı. Şimdi geriye dönüp almak gibi bir kaygımız var. Ama ortada bulabileceğimiz çok az sayıda çalışma var. Bu durumda sanatçıları 1970'lerin ikinci yarısı ve 1980'lerde gerçekleştirdikleri işlerle mi konumlandıracaksınız yoksa düzenli olarak üretim yaptıkları 90'ların ortasına mı yerleştireceksiniz? Doğrusu çok kestiremiyoruz. Mesela, pratik bir örnek–her ne kadar tartışmada birdenbire şu sanatçılar demek belki anlamsız da olsa– nihayetinde birlikte düşünelim. Örneğin Ayşe Erkmen. Ayşe Erkmen'in çıkışı 80'lerde; onu 80'lerde okumamız gerekir. Ama, ne yazık ki o dönemden elinde çok fazla bir çalışma mevcut değil Ayşe Erkmen'in. Çünkü zaten nesne bazlı düşünen bir sanatçı değil. Doğal olarak geriye kalmış bir enstalasyon dizgisi mevcut değil. Ama, Ayşe Erkmen'i 90'larda, düzenli olarak bir sergileme zinciri içerisine girdiği tarihteki zamana yerleştirmeye kalktığınızda da tuhaf bir tartışma doğuyor. Çünkü, 90'larda onunla birlikte ivme kazanmış başka hareketler var. Tarih oluşturmak veya müzede doğru bir tarihi sergilemek gibi idealler olabilir her zaman. Ama, tutmayan da bir sürü an var. Koleksiyonlar da doğru düzgün şekillenmediğine göre geriye dönük koleksiyonu oluşturmaya çalıştığımızda karman çorman bir sahne beliriyor. En azından belki tarihi yeniden okuyabileceğimiz bir fırsat anına gelirsek bu koleksiyonerin de dahil olduğu bir an olabilir. Ancak o zaman gerçekten bir koleksiyoner fikrinden söz ediyor olabiliriz. O zaman koleksiyondan çıkıp tarihe sahip olacağız, ama hangi tarih? Bu çok önemli. Burada geçen yıl yaptığımız bazı konuşmalarda güzel bir şey söyledik. Son on beş yıllık çağdaş sanat tarihimiz Türkiye'de düzenli olarak bir koleksiyonun elinde yok. Ama yurtdışında bazı kurumlarda ve tekil şahıs koleksiyonlarında bizim biriktirmiş olduğumuz son 15 yıl var. Benzer durum Balkan ülkeleri için de geçerli. Bazı ülkelerin tarih-

leri Orta Avrupa'daki bazı bankaların ellerinde. Dolayısıyla burada koleksiyonerin varlığı çok önemli. Şimdi tekrar o ana geri gideyim. Bu anı nasıl okuyabiliriz? Bize kalan bilgi biraz karışık.

S.A.: Ben başka bir konuya değinmek istiyorum. Bir tanesi; dediğin doğru, koleksiyonerlerin varlığı; bazı tekil vakalar var ki sanatçılar veya varisleri kalan eserlere çok iyi sahip oluyor. Bu iyi örneklerin doğru değerlendirilmesi çok önemli. İkincisi, bir görevden bahsetmek lazım: Genç araştırmacılara düşen görev. Bir envanter çalışmasına ihtiyaç var. Bu bir tür arşiv çalışması da olabilir. Eserlerin yaptığı yolculuğu çıkarmak da olabilir. Başına ne geldi? Nasıl el değiştirdi? En son nerede, şu anda kim elinde bulunduruyor? Bir vaka çalışması olarak bütün o güzergâhı saptamak gerekli. Tabii, arşiv de lazım. Biz bir eğitim kurumu olduğumuz için, öncelikle böyle bir arşivi büyük bir sabırla ve az kaynakla kurmaya çalışacağız. Hazır olduğumuzda da herkesle paylaşacağız. Küpürler, broşürler, hafızamızda ne varsa, bunları sanat alanına taşıyacağız ki gerektiği zaman kullanalım. Araştırmacıların önünde öncelikle böyle bir arşiv görevi var.

Bir noktaya daha değinmek istiyorum; o da şu: Şu anda aşağıda olan sergi bence çok değerli bir sergi.[1] En az bizim santralistanbul'da yaptığımız, İstanbul Modern'de yapılan sanat tarihsel sergiler kadar önemli. Sanat tarihimizdeki bir sürü boşluktan birini doldurmak için bize güç veriyor. Neredeyse hani o bulmacada bir harfe takılır ya, o bir harfi bulunca tüm bulmacayı tamamlarsınız. Dolayısıyla iyi hazırlanmış monografi örneklerine bana kalırsa şiddetle ihtiyaç var. Bu zahmetli çalışmadan vazgeçmemek lazım, ki örnekleri bence çok değil. Burada isim isim konuşmaya gerek yok, ama aşağıda benzeri örnekleri çoğaltmak lazım.

Bir başka nokta, koleksiyonerlikle ilgili. Galiba burada zamanla öğrenilen mesleklerden bir tanesi, hobi ya da ekonomik bir araç da olsa öğrenilen mesleklerden bir tanesi koleksiyonerlik. Yoksa sadece gönüllü olmak, sadece sanattan hoşlanıyor olmak, sadece para sahibi olmak, bazı şeyleri biriktirme heyecanına sahip olmak yeterli

1 "Özer Kabaş – Retrospektif", YKY, 2008.

değil. Bir de bu işin politikası var. Politikasının, hem kurum hem de kişi düzeyinde olması gerekir. Dolayısıyla görüyorsunuz danışmanla çalışan koleksiyoncuların oluşturdukları toplamlar ile doğada kendiliğinden oluşmuş koleksiyonlar arasındaki farkları, heterojen yapıları, boşlukları... Bizim kendi deneyimimiz. santralistanbul derseniz, bu konuda konuşmak için erken, çünkü henüz üzerinde konuşmaya yetecek kadar bir şey yapmadık. Daha işin başındayız bana göre. Ama şöyle bir şey yapma niyetindeyiz: Madem ki koleksiyonlarla, müzeyle ilgili saydığım yokluklar var... Biz açtığımız sanat mekânına "müze" demeyeceğiz. Her ne kadar içinde her türden sergiler olsa da, biz kestirmeden oraya ÇSM (Çağdaş Sanat Merkezi) dedik şimdilik. Müzenin yarattığı kavramsal baskıdan dolayı, orayı şimdilik Çağdaş Sanat Merkezi olarak orayı adlandırdık.

Buna karşılık, projelere veya orada yapılacak işlere daha farklı bir yaklaşımla, daha sorgulayıcı, eleştirel olmaya çalışacağız. Dolayısıyla orada bir müze kurmak gibi bir ihtirasımız yok, ama müzeyi sorgulayıcı bir sürü iş yapma fikri mevcut. Geçmiş eksiklikleri unutup her gün yeni bir şeye başlamak anlamında bir ümit var. Bazen depremi ne kadar çabuk unuttuğumuzu hatırlıyoruz. Seviniyoruz, çünkü hayatta kalmamızı sağlıyor. Benzer bir şekilde, bellek sorununun etrafından dolaşarak başka bir yere gitmeye çalışırsak, bu bellek sınırları belki hepimiz için bir sıçrama noktası olabilir, ama Levent'in de dediği gibi içinde birden betona saplanma riskini de içeren sıçrama momentumu içinde olduğumuzu görebiliyorum.

L.Ç.: Çünkü şunu kabul etmek lazım artık, genel bir şekilde algılayamıyoruz; bu şekilde algılamayı kafamızın içine bir türlü yerleştiremiyoruz. Müzeler aslında burada ilk madde. İkincisi; duruş. Tabii bir teori evet; müzenin var oluşu aslında bir teori. Ama bunun her şeyden önce pratik kısmı var. Nasıl işlendiği başlı başına bir mesele. Bu santralistanbul için de, diğer müzeler için de geçerli olur. Yapmaya çalıştıklarına ve kafasında biriktirdiği her şeyin işlendiğine dair ekip yaratması gerektiği, bireylerin, araştırmacıların gerektiği, sanatçıların bir araya getirilmesi, arşiv iki kere oluşacak bir şey değil. Dolayısıyla burada önemli konularımızdan biri şu: bu tür büyük sergilerde elde ettiklerimiz, biriktirdiklerimiz sonuçta

müzeler. Bugünkü ekonomik sahnenin, özellikle müzayedeciliğin karşısında pek şansı olan kurumlar değil müzeler. Müzayedelerde dönen rakamlar bizim üstümüzde. Pek öyle kıyaslanacak bir rakam değil. Bir anlamda şunu sağlıyor aslında: Bütün bu dağınıklığı müze espasında biriktirmek. Dağınıklık derken nedir? Mesela bir örnek: Koleksiyonerden yapıt geldi. Bu yapıtlar sonra evlerine gidecekler. Dolayısıyla önceden siz bunları bilmiyordunuz. Sonra piyasaya çıkarlar ya da çıkmazlar, ama bir taraftan müze, tarih ve bellek için şunu yapıyorsunuz. Yapıtları bir araya getirdiğiniz zaman kayıt yaratıyorsunuz. Dolayısıyla şu ana kadar bu kayıt olmadığı için karanlıkta yol aldık. Bir de şunu yapıyorsunuz: Bu süreçte elde ettiğiniz arşiv ve bellek var. Sanatçılarla bütün o duruşu, bilgi dediğimiz şeyi yan yana getiriyorsunuz, çünkü bu Türkiye'nin şu anına tekabül ediyor. Müzelerden önce tek başına enstitü gibi çalışan bireyler vardı, bazı alanlarda hâlâ da var. Şimdi sahne biraz değişmeye başladı. Tek başına enstitü gibi çalışan bireylerle tarih bütünleşiyor. Neye meraklılarsa biriktirmişler. Tarihin tam orta noktasında durup herkesle iletişim kurmuşlar. Dolayısıyla biz o arşivlere de bir şekilde dokunuyoruz. Müzeler araştırmacılara biriktiremediğimiz şeylere erişim hakkı tanıyor ve inanıyorsunuz ki birileri bir süre sonra gerçekten değer verecek, manevi değer verecek. Bu ancak müzenin yapabileceği bir şey; yani enstitü yok. Müzelerin başka bir kimliği ortaya çıkıyor. Müze sadece malzeme biriktiren bir kurum değil, aynı zamanda bunları gerçekten geleceğe, üçüncü kullanıcılara, yarın öbür gün yapılacak olan büyük sergilere aktaran kurumlar. Orijinal nesneyi bulundurmasa bile en azından onun imajını bulunduruyor, yine işin bir başka kısmında da rahatlık sağlıyor. Bence bu önemli bir tespit: müzelerin hepsi, bütün bu açılan kapanan büyük sergiler koleksiyon oluşturma fikrini hissetiriyor. Bütün bu karışıklığın içerisinde; doğada ne biriktiriyorsak sanat yapıtını da öyle biriktiriyoruz. Böyle bir şey yok, böyle bir şey kalmadı. Böyle bir şey hem ekonomik olarak doğru değil, hem de teorik olarak doğru değil. Şu andan itibaren gerçekten bu konuya kafayı yoran, tarih, felsefe bilgi sahibi olan, bu konuda kâhinlik gösterebilecek olan uzman fikri artık söz konusu ve bugün de bu sahnenin hem araştırmacı bazın-

da hem uzmanlık bazında yeni aktörleri olacak. Belki konuşmada dokunmadık bu konuya, ama harika bir yere geldik. Bunun üzerine nereye gidelim?

S.A.: Aslında keşke bazı soruları tarif etmiş olabilseydik, üzerine beraber konuşabilirdik. Ama küçücük bir teselli noktası olabilir: Dünya müzelerinin koleksiyonlarını yeniden gözden geçirmeleri sırasında biz sadece alan değil satan kurumlar da olmalıyız. Burada konuştuğumuz şeyler bir başka perspektiften dünya müzeciliğinin de gündeminde. Bir yandan bazı şeyleri elden çıkarıyor yerine başka şeyleri alıyorlar, değişiyorlar. Bu, şimdiye kadar alışkın olmadığımız bir şey; bir müzenin bir parçayı elden çıkarması, "koleksiyon"un bozulması. Bu, müzecilik tekniğine aykırı, yüz kızartıcı bir şey olarak değerlendirilirdi. Hatta bu konudan, üniversitelerde, master programlarında okutulan kitapların çoğunda azımsanmayacak kadar bahsediliyor. Dolayısıyla gizli saklı bir şey olmaktan çıktı. Sadece bir meslek pratiği değil, kabul edilen bir uygulama olarak. Bu da bizim için rahatlatıcı olabilir.

Bir eksik vardı; Levent'in de dediği gibi, bu alanın profesyonellerinin oluşması için ortam yavaş yavaş olgunlaşıyor. Umarım önümüzdeki on yıl içerisinde bu ortam oluşur. Bütün bu belirsizliklerin nedeni "eleştiri yok, bir katkısı yok"tan ziyade, bunu yürütecek fikir ortamının olmaması.

Ben demiyorum ki, eleştiri hiç yapılmadı, kitap yok, sergi yapılmadı. Ama bugün bunların kaydının tutuluyor olması başka bir şey. Sanat yönetimi, sanat tarihi, konularının böylesine konuşulduğu bir sohbette bile bu kadar dikkatli bir dinleyici topluluğunun bulunması ve bunların genelde alanda çalışan insanlardan oluşması umut verici. Ancak önümüzdeki on yılda başka bir sıçramayı da potansiyel olarak görmekteyim. Kafalarda bekleyen müzeler on yıl içinde gerçek olur mu? Sanmıyorum. Ama yine de, bu arşivi oluşturmak kendi tarihimiz üzerine doğru tespitler yapmak için şarttır.

L.Ç.: Salonda soru varsa soru cevap şeklinde devam gitmekte fayda var diye düşünüyorum. Çok güncel ve pratik konulardı. Peki, bu akşamlık bu kadar. Teşekkür ediyorum. İyi akşamlar.

Burçak Madran

26 Şubat 2008

Levent Çalıkoğlu: Koleksiyonerlik ve müzecilik üzerine konuşmaya devam ediyoruz. Bu akşamki konuşmacımız yakın dostum, müzeolog sayın Burçak Madran. Bu dizinin her halkasında yeni izleyiciler de aramıza katılıyor, bu nedenle önceki konuşmaların konsepti, içeriği hakkında bir şeyler söylemem gerektiğini düşünüyorum. İlk konuşmada Ali Artun bize Medicilerden bugüne, Birleşik Arap Emirliklerindeki büyük müze ve mimari patlamasına giden yolda paranın ve sanatın nasıl bir işbirliği oluşturduğunu anlattı. İkinci konuşmada Yusuf Taktak ve Tomur Atagök burada yaklaşık son otuz yılda müzeciliğe ilişkin nasıl bir gelişme olduğunu ve koleksiyon disiplini dediğimiz şeyin amatörlükten nasıl belli bir uzmanlaşmaya gitmek zorunda olduğunu hem örneklerle hem kendi deneyimleriyle açıkladılar. Serhan Ada'yla ise bugün, şu an, etrafımızda neler oluyor, kültür endüstrisi dediğimiz ilişki ağı içerisinde müzelerin konumu nedir başlıkları üzerinden bir konuşma yaptık ve hem İstanbul Modern hem de Santral İstanbul örneklerini masaya yatırmaya çalıştık. Bu akşam Burçak Madran'la işin biraz daha tarihsel perspektifteki gelişimine işaret edeceğiz. Kendisi bir sunum hazırladı. Bugün müzecilik disiplini içerisinde, sergilemeden konseptüel çerçeveye veya kurumsal yapıdan koleksiyon politikalarına kadar etrafımızda olan sahneyi biraz analiz etmeye

çalışacağız. Tanıyor olabilirsiniz ama izninizle Burçak Madran'ı broşürde kullandığımız metniyle, kısa da olsa, tanıtmak istiyorum. Kendisi ODTÜ Endüstri Ürünleri Tasarım Bölümü mezunu. Fransa'da Provence Üniversitesi'nde Arkeoloji ve Sanat Tarihi lisans ile Akdeniz Kültür Varlıkları yüksek lisans çalışmalarını tamamladı. Fransa'da EHESS'de Türkiye Müzeciliği üzerine tarih doktora çalışmasına devam ediyor ve inşallah Eylül ayında verecek. 97 yılından itibaren de Yıldız Teknik Üniversitesi Müzecilik Yüksek Lisans Programı'nda ders veriyor. 1999-2006 yılları arasında, yine aynı üniversitenin Sanat Yönetimi programında yarı zamanlı ve tam zamanlı öğretim görevlisi olarak çalıştı. 2000 yılından bu yana Bilgi Üniversitesi Tasarım Kültürü ve Yönetimi Sertifika Programı'nda sergileme üzerine seminerler veriyor. Müzebilim çalışmalarının yanı sıra müze sergilerinin ve süreli sergilerin kurgu ve tasarımlarını da yapmakta. Müzecilik, Müzeler Tarihi, Sergileme üzerine yerli ve yabancı süreli yayınlarda makaleleri yayınlanmakta. Bir sunumu var; ardından soru cevaplı devam etme taraftarıyız. Aralarda da sorularınız olabilir diye tahmin ediyoruz. Dizinin önceki konuşmalarına da değineceğiz. Geçmişte bugüne ait işaretler de bulmaya çalışacağız. Lütfen, sorularınızla da dahil olun ve yönlendirici olmaya çalışın.

Burçak Madran: Uzun süredir hazırlamakta olduğum tarih üzerine doktora tezimle ilişkili olduğu için kültürel kurumları tarih perspektifinden değerlendirme refleksi edindim. Müzelerin başlangıç noktası koleksiyon. Müzeler olmadan da koleksiyonlar vardı. Dolayısıyla koleksiyondan, koleksiyonerlerden ve bunların müzeye dönüşüm süreçlerinden bahsetmek isterim. Koleksiyon dediğimiz şeyler neden, nasıl yapılıyor diye başlamak istiyorum. Koleksiyonun benim sevdiğim, enteresan bir tanımı var. Sevgili hocam ve Avrupa'da koleksiyon tarihçisi olan Krzysztof Pomian'ın yaptığı bir tanım bu. Diyor ki "özel koruma altına alınmış, dönemsel olarak ya da tamamen, ekonomik etkinlik alanının dışına çıkmış doğal ya da yapay nesneler bütünü, koleksiyondur." Bu tanım geniş bir alanı kapsıyor ve koleksiyonu da son derece iyi tanımlıyor. Nasıl ki müzeciliği, ilham perileri Musa'lardan başlatmayı seviyo-

ruz, koleksiyonları da şu anda bizim müzelerimizde sakladığımız birtakım veri gruplarından yola çıkarak ele almayı tercih ediyoruz. Mesela gömü nesneleri, inançla ilişkili olarak mezarlara konan gündelik ya da kişilerin kendisine ait şahsi nesneler, bir anlamda ilk koleksiyonların bir türü olarak tanımlanıyor. Çünkü, kişilerin yaşamına tanıklık eden ve onların şahsiyetlerini, inançlarını, sosyal statülerini, cinsiyetlerini belirleyen birçok nesne, gömü nesneleri olarak bütünsel halde günümüze intikal etmiş. İkinci veri noktası, sunu nesneleri. Bu da inançla ilgili bir konu; sunaklar, heykeller gibi nesnel veriler var, ama bunlar son derece organik, gündelik yaşama dair şeyler de olabilir. İlahlara adanmış olan nesneler her tür değeri kapsayabilir. Bunlar yine de inanç merkezlerinde toplu halde saklandıkları için aslında bir koleksiyon oluşturuyorlar diye bakıyoruz. Sonra, hediyeler ve ganimetler geliyor; Koleksiyonların güç ve iktidarla ilişkili olan bölümü. İktidara boyun eğme, iktidarı telaffuz edebilmek için varolan hediyeler ve ganimetlerin varlığı bir başka koleksiyon türünü oluşturuyor. Bir diğeri, dünyanın her yerinde olduğu gibi yine inançla doğrudan ilişkili rölikler ve kutsal nesneler. Bizim, "kutsal emanetler dediğimiz" koleksiyon biçimleri ve bunu takip eden, son olarak hükümdarlık hazineleri. Yine güç ve iktidarla ilişkili olarak düşünülmesi gereken hükümdarlık hazineleri, bilinçli bir koleksiyon eylemi olarak yapılmasa bile sistemli bir şekilde toplanan, bir araya gelen nesneler bütününü yansıttığı için her zaman önem sırasında baştadırlar. Hükümdarlık hazinelerinin sürekliliği koleksiyon mantığı içinde son derece önemlidir. Zira, esas olarak koleksiyon; belirli bir tema çerçevesinde ya da belirli bir ivme, belirli bir itici güçle (ki bu inanç olabilir, iktidar olabilir, maddi de olabilir) nesnelerin sistematik olarak bir araya getirilmesi ve ilişkilendirilmesi işidir. Toplama ve biriktirme eyleminin yaygınlaşması, çeşitlenmesi, tanımlı bir uğraş halini alması son derece kişisel ve entellektüel bir süreç olarak başlar. Sayıları ve kapsamları artan koleksiyonlar için bir süre sonra mekânlar oluşturulur. Bu noktada müzeciliğe de ve koleksiyonlara bağlamayı çok sevdiğimiz bir İskenderiye Kütüphanesi efsanemiz var. Efsane diyorum, çünkü biliyorsunuz İskenderiye Kütüphanesi ile

ilgili herhangi bir şey bulunabilmiş değil. Ne yeri, ne neye benzediği biliniyor. Tarih yazınında yeri olmakla birlikte, somut olarak kanıtlanmadıkça hakkında anlatılanlardan kuşkulanmak yanlış olmaz. Kütüphane, Antikçağda, M.Ö. 3. yüzyılda, Ptoleme (Batlamyus) Hanedanı'nın inisiyatifinde kuruluyor. Antik yazarların eserlerine dayandırılarak İskenderiye Kütüphanesi'nde iki bölüm olduğundan bahsediliyor. Birincisi, kütüphane bölümü. Orada kitap yok tabii, parşömenler ve papirüs kâğıtları üzerine yazmalar var. Onların nasıl dizildiğine ve nasıl depolandığına ilişkin tarihsel metin analizlerinden yola çıkarak yapılmış olan bir restitüsyon görüyorsunuz. Burada antikçağın bütün bilgisini topluyorlar. İlk başlarda daha çok güç ve iktidara, inanç nesnelerine yönelik koleksiyonlar. Antikçağların aydınlanmasından itibaren bilginin toplanması birtakım koleksiyonlar geliştirilmesine neden oluyor. İskenderiye Kütüphanesi'ndeki diğer ilginç bir nokta (ki itiraf etmeliyim bunun varlığını daha yeni öğrendim): müze adı verilen bir bölümü daha var İskenderiye Kütüphanesi'nin. Müze bölümü sanatçıların, filozofların ve bilim adamlarının gelip serbestçe hanedan mesenliği altında araştırmalar yapabildiği bölümmüş. Esas üretimin, yani zihinsel, düşünsel, felsefi üretimin yapıldığı yere o dönemlerde müze diyorlarmış zaten. Daha sonra oradaki ürünleri alıp kütüphaneye götürüyorlar. Bu arada İskenderiye Kütüphanesi ile ilgili son derece enteresan birtakım şeyler var anlatılan. Neredeyse zorla kitap toplanıyormuş. Mısır'ın hakimleri, bütün Akdeniz çevresinde, işgal ettikleri yerlerden, ilk olarak parşömenleri, el yazmalarını, papirüsleri toplayıp neredeyse bir anlamda zorla alıp kütüphaneye getiriyorlar. Nitekim hiç yadırgadığım bir şey değil. Koleksiyonerlik de zaten bir nevi deliliktir. Buna da herhalde bilahare geleceğiz. İskenderiye Kütüphanesi'nin yeni görünümü böyle. İskenderiye Kütüphanesi'nin nerede olduğu bugün bilinmediği için, uluslararası bir yarışma açarak böyle bir yeni kütüphane kurdular orada. Son derece güzel, etkileyici bir kütüphane. Ama koleksiyonları çok az. Seksen milyon cilt kitap için yapılmış olan kütüphanede, şu an itibariyle sadece altı yüz bin cilt var. Dolayısıyla İskenderiye Kütüphanesi bağışlarınızı bekler.

Koleksiyon bahsimize geri dönersek, Antikçağ'ın müze-kütüphanesinden Ortaçağa geliyoruz; tabii aslında M.Ö. III. yüzyıldan Ortaçağa böylece atlamıyoruz kuşkusuz. Arada bilginin toplandığı, bilgi gelişiminin devam ettiği, koleksiyonların "biriktiği" yüzyıllar var. Arada, yine bilinçli ya da sistematik bir bilimselliğe geçmiş olmamakla birlikte koleksiyonlar devam ediyor. Ortaçağ hep karanlık çağ diye adlandırılır. Tarihte öyle adlandırılagelmiştir. Ama ben hiç karanlık olduğunu düşünmüyorum. Son derece ilginç, aslında düşünsel üretimin, estetik üretimin son derece çarpıcı ve çekici olduğu dönemlerdir. Özellikle Arap dünyasında felsefi üretimin çok yoğun olduğu çağlar bunlar. Bu yüzyıllarda daha çok bilgiye odaklanıyor. Çünkü, ortaçağda siyasi bir istikrarsızlık var, Eski Kıta diye adlandırılan yerlerde, yani Akdeniz çevresinde ve Avrupa'da. Bu istikrarsız siyasi yapı aslında bilginin belirli yerlerde toparlanması ve bilginin toplanması anlamı taşıyor. Dolayısıyla koleksiyon deyince elimizde somut olarak örnekleyebileceğimiz kitaplar, kütüphaneler çoğunlukta oluyor.

Daha sonra Rönesans arifesine geldiğimizde, üç tür koleksiyon artık somut olarak ortaya çıkmaya, son derece bilinçli yapılmaya başlıyor. Bunlardan biri "sanat koleksiyonları". Rönesans'ın sanatsal öne çıkışıyla, artık o dönemin yapıtları da birer estetik nesne olarak kabul edilerek koleksiyonları yapılmaya başlanıyor. İkincisi, "doğa tarihi koleksiyonları"; çünkü, skolastik dönemin ardından bir merak oluşuyor. Hümanizm akımının itici güçlerinden olan bilme, öğrenme arzusunun yarattığı bir ilgi söz konusu. Doğaya karşı, insanın doğasına karşı, çevreye, dünyaya, her şeye karşı bir merak. Antikçağlarda telaffuz edilmiş olan gerçekliğin yeniden bulunması üzerine gelişen merak. Bu da gelişimi, "bilime", dolayısıyla doğa tarihine, doğayla ilgili koleksiyonlara doğru yönlendiriyor. Bir diğeri de tabii ki Antikite koleksiyonları; çünkü, Antikite'yi anlamak, aslında bir anlamda, Ortaçağ'ın bitiminde özellikle Avrupa toplumu için bilim, antik çağların uygarlığını bulmak, bu gerçekliği yeniden keşfetmek anlamını taşıyordu. Dolayısıyla bu dönemde çeşitlenen ve sistematik hale gelen ilk koleksiyonlar sanat koleksiyonları değildir. İlk koleksiyonlar, nümizmatik koleksiyonlarıdır, antik heykel

koleksiyonlarıdır. Çünkü, antikçağlara ait bilgilerin toplanabildiği en doğru veriler sikkelerin üzerinden gelir. Hükmedenler jenealojisinin anahtarı heykeller, yazıtlardır. Dolayısıyla sikkelerle, sikkeleri takip ederek tarihi yeniden oluşturmak, tarihi yeniden kurgulamak zor derece mantıklıdır. Rönesans dönemi antik çağ bilgisi de hümanistlerinin öncelikle madalyonları, madalyaları aslında ve sikkeleri toplamasıyla başlar. Günümüzde de bütün koleksiyonlar arasında nümizmatiğin hâlâ ayrı bir yeri vardır. Nümizmatlar son derece içine kapalıdırlar, kendi bilgi ve iletişim ağları vardır. Nümizmatik koleksiyonların önemi sanırım ta bu dönemlerden geliyor.

Diğer önemli koleksiyon nesnesi ise az önce adını andığımız gibi heykeller, yazıtlar gibi antikçağ mimarisinin vazgeçilmez öğeleri. Gerçek anlamdaki koleksiyonların başında Antikiteye olan hayranlık, estetik kaygılar yanında "bilgi kaynağı nesne" özelliklerinden dolayı mimari parçaların da toplanmasını sağlamış. 16. yüzyılda Paolo Giovio isminde bir hümanist, dönemin önemli şahsiyetlerinin ve antik dönem ünlülerinin tablolarını yaptırarak kendine bir sanat koleksiyonu oluşturuyor. Bunun yanı sıra, Giovio hümanizmin getirdiği merak ve aristokrasinin gerektirdiği entellektüel modalar gereği (!), önemli el yazması ve nümizmatik koleksiyonlarına da sahip. Bu koleksiyonlarının nesne sayısı, özellikle tabloların, resim sanatının örnekleri o kadar artıyor ki kendine Roma tarzında bir villa yaptırıp, koleksiyonlarının bu mekânda görülebilmesini sağlıyor (tabii ki sadece aristokratlar tarafından; halka açık bir müze değil). Bir salonunu Apollo'ya ve onun himayesindeki dokuz Musa'ya adıyor. Musa'lar biliyorsunuz ilham perileri. Ve buraya *museion* diyor. Dolayısıyla biz romantik müzeciler, birtakım koleksiyonların sergilendiği mekânlara müze, *museion* denilmeye başlanmasının kökenlerini 16. yüzyıla, şu anda hâlâ var olan ve *museo civico* adıyla İtalya'da Como gölünün kenarında bulunan mekâna atfediyoruz.

Yine 16. yüzyılda bir başka keyifli konumuz daha var: Nadire Kabineleri, *curiosity cabinets* benim en sevdiğim konulardan biridir. Avrupa'nın birtakım gözden uzak küçük kasabalarında hâlâ böyle müzeler kalmıştır: İçinde doğa tarihi ya da doğal çevreyle ilgili

nesnelerin, kitapların, arkeolojik, etnografik nesnelerin olduğu, sıradışı türlerin, aletlerin, bilimsel birtakım işlere yarayan mekanik "şey"lerin bulunduğu müzeler... Nadire Kabineleri, 16. yüzyılda özellikle dünyada coğrafi keşiflerin arttığı, deniz aşırı gezilerin "bilinmezleri" keşfettiği dönemlerde ortaya çıkıyor. Avrupa'nın, eski kıta dünyasının farklı yerlerinden insanlar, başka kıtalara, uzak coğrafyalara gittiklerinde gündelik yaşamlarının dışından her türlü "varoluşla" ilgileniyorlar. Örneğin, kendilerine çok farklı gelen şeyler, mesela bir timsah, gördükleri zaman onu hemen alıp, getiriyorlar. Nadire ismi de buradan geliyor zaten; Avrupa'da görülmeyen, bilinmeyen şeyler.

Müzecilik camialarında nadire kabineleriyle ilgili en çok anlatılan hikayelerden bir tanesi şu: 17. yüzyılda kuzey denizlerinde gezerken bir tane Eskimo buluyorlar. Eskimo'yu getiriyorlar nadire olarak! Çünkü, o farklı bir şey. Onu bir hayvan zannediyorlar, bütün o giysilerinin içinde. Tabii hiçbir şekilde aynı dili konuşamadıkları için, onun çıkardığı sesleri bir hayvanın sesleri zannediyorlar. Sonunda adamcağız acından ölüyor. Yaşayamıyor çünkü Avrupa'da. Derdini de anlatamıyor. Onu bir hayvan sanıp içine saman dolduruyorlar ve bir süre sergiliyorlar. Ondan sonra, daha sonraki yüzyıllarda, 18. 19. yüzyıllarda dünya biraz daha anlaşılmaya başlandığında insanlar fark ediliyor ki, o bir insan. Ama, bütün zamanlar boyunca o bir nadire olarak saklanmış oluyor. Bu hikayeler tabii ki, müze vitrinlerinde görülmeyen ancak koridorlarında konuşulan rivayetler... Nadireler kabineleri bir süre geliştikten sonra da, koleksiyonlarını ve mekânlarını büyütünce bir çoğu müze olarak anılmaya başlıyor. 15., 16. yüzyıllarda, hatta 17. yüzyılda bu nadireler konusu özellikle doğada bulunan farklı yaratıklara ve antikitelere gerçekten çok odaklanıyor, bilimsel araştırmalara yardım bile ediyor. Gördükleri ilgiden sonra sayıları artıp, kaliteleri düşmeye başladığında, nadire koleksiyonlarına da parası yeten herkes sahip olmaya çalıştıkça trajik görüntüler de ortaya çıkıyor. Denizkızları, ejderler gibi gerçekte var olmayan türler "türetiliyor". Bunlar nadire kabinesi yapısını panayıra dönüştürmeye başladığı noktada koleksiyonlarının pek azı değerlendirilebilir olarak kalıyor.

Bir de *studiolo*'lar var; nadire kabinelerinden daha ciddi ve daha entellektüel özel alanlar. Studiolo, aristokratların kendi yaşadıkları yerde ayırdıkları ve özgün olarak dekore ettikleri bir mekân. Burada bilgiye değin çalışmalarını yapıyorlar: En nadide koleksiyonlarını saklıyor, o koleksiyonlar üzerine araştırma yapıyor ve bu araştırmalarını diğer aristokratlarla son derece elit bir biçimde paylaşıyorlar. Özel koleksiyonlar özellikle İtalya'da 17. yüzyıldan itibaren müzelere dönüşmeye başlıyor. Ama, bunları zaten Sayın Artun anlattı.

L.Ç.: Bu perspektifte anlatmadı. Medicilerin rolü üzerinden bugüne getirdi.

B.M.: Özel koleksiyonlar artık istihap hadlerini doldurmaya başladıktan, yani kişilerin, şahısların ya da ailelerin kişisel mekânlarından taşmaya başladıkları zaman, onları başka birtakım mekânlara kavuşturma ihtiyacı doğmaya başlar. Bu, aslında son derece insani bir durum. Evimiz de çok dolmaya başladığında evden birşeyler çıkarmaya çalışıyoruz değil mi? "Çok fazla kitap oldu, ben bu kitapların bir bölümünü bağışlayayım" şeklinde düşünmeye başlıyoruz. Aslında 17. yüzyılda da gündeme gelmeye başlayan durum benzer çizgide seyrediyor. Yani, sanat yapıtları veya doğa tarihi ile ilgili yapıtlar ya da kitaplar şahısların ve ailelerin elinde o kadar artıyorlar ki, bunların bir kurumsallığa geçiyor olması ihtiyacı baş gösteriyor. Bu noktada da zaten müzeler devreye girmeye başlıyor. *Uffizi*'nin hikâyesi: *Uffizi* dediğimiz yer bir nevi hükümet konağı, yönetim merkezi. Medici ailesi yüzyıllar boyunca Floransa'da etkin olup yönetime geçtikten sonra koleksiyonlarının bir bölümünü oraya getirmeye başlıyorlar. Orada bir galeri düzenlemesi yapıyorlar. Daha sonra, zaten gerek Medici'nin koleksiyonları, gerekse yüzyıllar içerisinde sayısı artan koleksiyonlar, diğer bölümlerini de ele alıyor. Ufizzi'nin özel koleksiyonları kamusal alana açma çabasının öncüllüğüne rağmen, ilk müze olarak anılmaması ilginçtir.

Resmi anlamda "ilk müze" olarak adlandırdığımız kurumsallaşma İngiltere'de bulunuyor. Neden ilk müze diye adlandırıyoruz? Çünkü, halka açık ilk müze mekânı. *Ashmolean Museum*, İngiltere'de Oxford Üniversitesi'nin içindedir. 1660'larda Elias Ashmole isimli bir koleksiyonerin, koleksiyonunu okumuş olduğu Oxford'a vermesi

ve kullanıma açılmasını istemesiyle bu yapı oluşmuştur. Kullanıma açılmasını istemesinin nedeni de koleksiyonunun, çok miktarda bilimsel olarak incelenebilecek parçası olmasıdır. Özellikle jeolojiyle, nümizmatikle ve doğa koleksiyonlarıyla, hayvanlar ve bitkilerle ilgili parçalarından dolayı Oxford Üniversitesi Ashmolean Museum'u açıyor ve daha sonra koleksiyonunu geliştiriyor. Baba-oğul John Tradescant'lar müzenin başına geçiyor ve sonraki dönemlerde bu koleksiyonu geliştiriyorlar. Ashmolean Museum günümüzde hâlâ gezilebilir. British Museum'un kurulması da yine enteresan bir hikâye. İngilizlerin aklında öyle müze kurulması gibi bir şey yokken İngiltere Parlamentosu kraliyet doktoru Hans Sloane'un oldukça geniş kütüphanesini ve doğa tarihine ilişkin koleksiyonunu satın alıyor ve bunun için bir müze yapmaya başlıyor. Dolayısıyla yine bir şahıs koleksiyonu günümüzdeki en büyük ve en kapsamlı müzelerden birine dönüşüyor. Louvre Müzesi kezâ aynı şekilde kuruluyor. 1789 Fransız Devrimi'nden sonra aristokrasinin bütün koleksiyonlarını halka mal ederek belirli bir yerde toplama isteği ve bunun da eski kraliyet merkezi olması düşünülerek Louvre Sarayı müze olarak seçiliyor. Bu hikâye bizim Topkapı Sarayı hikâyemize neredeyse benzer. Çünkü Fransız Devrimi'nin hemen sonrasında Louvre apar topar boşaltılır ve yağmadan kurtulması düşünülen bütün sanat eserleri, bilimsel nesneler ve bütün koleksiyonlar oraya toplanır. Bizde tam olarak öyle değil. Daha asayiş bir durum varmış gibi duruyor; ama biliyorsunuz Topkapı Sarayı da Cumhuriyetin ilanından bir yıl sonra 1924'de açılan ilk devlet müzemizdir. Bir anlamda eski padişahlık merkezinin de halka mal edilerek sivilleştirildiğini bu örnekten izleyebiliriz.

Müzelerin Altın Çağı olarak adlandırılan 19. yüzyılın bir diğer önemli müzesi de Berlin'deki *Altes Museum*'dur. Prusya Kraliyet Ailesi sanat koleksiyonlarını barındırmak için 1820'li yıllarda mimar Karl Shinkel'in tasarımıyla, müzelerde antik mimari tarzını da vurgulayan bir örnek olarak görülür. Bu yüzyıl süresince birçok özel koleksiyon, toplumsal işlev kazanıyor. Var olan zengin koleksiyonların gördüğü ilginin ivmesiyle, yeni koleksiyonlar oluşturuluyor, koleksiyonculuk toplumun her kesiminin, bireysel ya da kamusal olarak dahil olabileceği kapsamlı ve sistematik bir hal alıyor.

Burada sözün özü şu; şahıslar meraklarıyla, inançlarıyla, güç ya da iktidar kaynaklarıyla belirli nesneler dizisini topluyorlar. Bilgi edinmek için, prestij edinmek için ya da sadece belirli bir sahip olma tutkusuyla bu nesneleri bir araya getiriyorlar. Daha sonra, bunların doygunluk noktalarında, koleksiyonların daha geniş çevrelere gösterilmesi, bunların idare edilmesi, geliştirilmesi ve özenle saklanması söz konusu olduğunda, hikâye müzelere doğru kayıyor ve artık müzelere, bir kurumsallaşmaya ihtiyaç doğmuş oluyor. Bizim ülkemizde durum tam olarak böyle olmuyor: yani bu daha çok batılı anlamda koleksiyonerliğin gelişimi. Bizde ise şahıs koleksiyonları müzelere dönüşmüyor. Osmanlı döneminde, doğrudan "devlet" karar veriyor ki, "bir müze kurulması lazımdır". Dolayısıyla, önce müzeyi kuruyorlar, ondan sonra koleksiyonları yavaş yavaş toplamaya başlıyorlar. Osmanlı arşivlerinde buna ilişkin son derece enteresan belgeler var. İstanbul'dan her tarafa haber yollanıyor; "bulduğunuz eski taşları yollayın" diyorlar. Yani önce taş toplanıyor; öyle hazine, mazine, gömü filan değil. Tabii kast edilen taşlar antik mimari parçalar. Böylece bir dönem eski birtakım taşlar geliyor fakat, ne nerden geldiği belli, ne nerden çıktığı belli, ne kaydı var, ne olduğunun tanımı. Dolayısıyla, bu taşların sayısı artmaya başlayınca ortalığı bir düzene sokmak gerektiğine inanıyorlar. "Önce taşları tarif edin, ondan sonra yollayın" şeklinde bir prosedür değişikliği geliyor. Bu çok ilginç bir süreç. 19. yüzyılın Osmanlı belgelerini incelemek müzecilik anlamında son derece aydınlatıcı. Bir süre geçtikten sonra bu işin böyle olmayacağını, memleketin her yerinin taş dolu olduğu, dolayısıyla bunu bir zapt altına almak gerektiğini düşünerek, kendilerine yabancılardan müdürler bulmaya çalışıyorlar ki öncelikle antikiteden anlayan birileri koleksiyonları oluştursun. Sanırım müzenin çıktığı ana nokta olarak tartışılabilecek en enteresan şeylerden bir tanesi batılı kurumsallaşmalar içinde hep özel koleksiyonların müzeye dönüşmesi. Kişisel birikimler ya da aile birikimleri müzeye dönüşüyor. Doğuya doğru gittikçe, yani bu taraflarda, genelde önce bir müze olması fikri ortaya atılıp oraya koleksiyon toplanmaya başlanıyor. Nitekim Mısır'da da öyle. Mısır'da da, "biz şimdi bir müze kuralım" diyerek başlıyorlar o bü-

yük Mısır müzesini kurmaya. Bu sanırım koleksiyonerlikle ilgili bir anlayış farkı.

L.Ç.: Coğrafi fark. Şöyle bir şeye gidelim mi? Bütün bu sunumlarda aslında şu konuya da gelmek gerekiyor sanırım. Biriktirmenin zevk ve estetik noktalarda ayrımı hakkında ne düşünmek lazım? Diyorsun ki, evet bu doygunluk noktası ve doygunluk noktası evden taşar, peki kamunun sınırı nasıl çizilebilir? (Kamu derken burjuvanın da olabilir, halk da olabilir, aristokrasi de olabilir, o tarihi zaten verdin.)Ya da en azından tarihsel perspektifte nereye bakmak lazım bu sınırı algılayabilmek için?

B.M.: Estetik olarak, koleksiyonların artık müzeye dönüşmesi süreçlerinden söz ediyorsun. Ne yaptı da müzeye dönüşmeye başlıyor bunlar?

L.Ç.: Meseleyi sadece doygunluk olarak mı görmek lazım? Yoksa bunlar arasında bir hiyerarşi yaratacak başka bir sosyal bilinç de var mı?

B.M.: Sosyal bir bilinç kuşkusuz var. Elias Ashmole örneğinde olduğu gibi tarihsel perspektifte bu koleksiyonların görünmesini ve kullanılmasını düşünenler var. Bilgi olarak bunların bir işe yarayacağını düşündükleri için, kamuya açmak yani müzeleştirmek gibi bir eğilimi olanlar var. Diğer noktada da koleksiyon ciddi bir prestij tabii. Yani koleksiyonu sokaktaki adam yapmıyor. Koleksiyon sonuç olarak bir para işidir, bunun şakası yoktur. Parası olan koleksiyon yapar. Dolayısıyla, sosyal bir statü olarak da bu bir sembol haline geliyor. Batıda burjuvazinin çok ciddi bir katkısı var gelişime. Burjuvazi koleksiyonlarını bir anlamda aristokrasiyle statüsünü eşleştirme olarak görüyor. Nasıl ki yapılarını, yaşadığı yeri, onun yaşadığı saraylara, şatolara benzetmeye çalışıyorsa, yaşam standardı olarak da unvan satın alamıyor ama onların satın alabildiği her şeyi satın alıyor noktasına geliyor. Dolayısıyla bunları gösteriyor olmak da tabii ki sosyal bir konumlama ve bir prestij konusu halini alıyor.

L.Ç.: Şöyle bir noktadan da devam edebilir miyiz? Bu bir biriktirme tarihi, bunun nasıl şekillendiğini özetledik. Peki bu biriktirilenlerin müzeye dönüştüğü andan itibaren, analizini yapan bir tarih var mı? Mesela, diyelim ki Ashmole bunu sundu, bir şekilde

müzeye dönüştürdü. Şunu öğrenmek istiyorum: tarih disipliniyle nerede buluşabiliriz? Çünkü, bir sonraki soru yine tarihle ilgili. Bu analiz başlamış mı? Batı'da böyle bir okuma zinciri olmaya başlamış mı? Biz mesela şu anda neredeyiz biliyoruz. Son olarak postmodern süreçte ya da 60 sonrasında diyelim, müze başlı başına entelektüel zekânın konsantre olduğu bir alan ve tarih bilinciyle, biriktirme içgüdüsüyle veya başka coğrafyaların talanıyla ortaya çıkan o sahneyi, birileri etüt etmeye başlıyor. Başından itibaren böyle bir şey var mı? Müzenin nasıl bir sahne olması gerektiğini veya müzenin kurumsal varlığının nasıl bir duygu yarattığına ilişkin tarihsel bir okuma zinciri var mı? Hiç böyle bir şey dikkatini çekti mi?

B.M.: 19. yüzyıldan itibaren var. Mesela benim tezimle ilgili araştırmalarımda Batı'da gördüğüm şu; müzelerin nasıl olması gerektiği, koleksiyonların ne işe yaraması gerektiği tarif edilmeye başlanıyor. 19. yüzyılın sonunda ilginç bir biçimde sorgulanan şeylerden biri şu: "Bunları alıyoruz alıyoruz, müzelerin içine dolduruyoruz, ama bunlar ne işe yarayacak?" Entelektüel kesimden, aydınlanmış bir kesimden, yine elit birtakım yazarlar bu soruyu sormaya başlıyorlar. Çünkü, 19. yüzyıl aynı zamanda müzelerin altın çağı; Avrupa ve Amerika'daki müzelerin inanılmaz büyüdükleri, doldukları, özellikle Doğu'dan gelen koleksiyonlarla beslendikleri dönemler. Dolayısıyla 19. yüzyılın sonuna doğru gündelik yazında, gazetelerde, dergilerde, bu yığının bir bilgiye ya da bir değere dönüşmesi gerektiği yoksa müzelerin aslında hiçbir işe yaramayıp birer depo halini almaya başladığı tartışılmaya başlanıyor. Nitekim arada savaşları saymazsak (I. ve II. Dünya Savaşlarını büyük bir boşluk olarak zaten görüyoruz), II. Dünya Savaşı'nın hemen akabinde müzelerin içinde ICOM kuruluyor ve müzelerin nasıl kamusal alanlar olabileceği konusunda muhtelif tartışmalar ve teori geliştirmeleri başlanıyor. 19. yüzyılın enteresan konularından biri de şu: British Museum, Louvre gibi yerlerin aslında hepsinde her türden koleksiyonlar var. Büyük merkez müzeler, tabiri caizse, olur olmaz her şeyi toplayıp koyuyorlar. Antikite de var, Rönesans da var, aynı zamanda çağdaş sanatçıların yapıtları da var, bir parça da doğa tarihi var, aslında bilim tarihi ile ilgili aletler de var. 19. yüzyıl

bu anlamda çok önemli. Çünkü, müzelerde koleksiyon anlamında yapılan en önemli şeylerden bir tanesi koleksiyonların ayrılmaya başlaması. Doğa tarihi koleksiyonlarını alıp başka bir mekâna götürüyorlar, yeni uzmanlaşmış bir müze yaratmaya başlıyorlar. Bilimle ilgili olan koleksiyonları alıp başka bir mekâna; tarihle ilgili olanları başka mekâna götürüyorlar. Aslında biriken toplar yavaş yavaş küçük balonlar halinde dağılmaya başlıyor ve müzelerin konu anlamında da özelleşmesi söz konusu oluyor. Yani British Museum'un, Louvre'un içinden sadece bilim tarihi ile ilgili, kent tarihi ile ilgili ve doğa tarihi ile ilgili başka başka koleksiyonlar çıktı. Yine bir karmaşa var. Ama Pergamon Museum'un kurulmasıyla, Altes Museum gibi yapılarla, bunların hepsi belirli alanlara, belirli konulara, temalara ve koleksiyonlara konsantre olmaya başladı. Dolayısıyla bu konsantrasyon koleksiyonların yönetim biçimini ve gelişim biçimini de tariflemeye başlayan bir şey oldu.

L.Ç.: Devam edebileceğimiz bir nokta şu olabilir: Biz nihayetinde şunu biliyoruz, evet söylediğin gibi özel koleksiyonlar şahıs koleksiyonları ve otomatik olarak Batı'da müze koleksiyonları dediğimiz bir şey ortaya çıkıyor. Ama bu devletleşme sürecinde de talan olabilir, bu da önemli bir konu şüphesiz. Bütün bu birikimler aslında bir tarih oluşturdu. Müze nedir? Müze bir tarih bilincidir. Müze bize tarihi öğretir. Müze bize tarihi hem ezberletir hem bilinç altına işleten bir espasdır aslında. Müzeleri böyle okumamız gerektiği konusunda da son elli yılda birikmiş, bir reddediş ilkesi diyelim, bir zemin var aslında ve bu zemin üzerinden gidiyoruz. Şimdi bu sahneye baktığımızda, ulus-devlet modelleri içerisinde böyle bir müze zincirinin oluşmasının arka planında bunun yattığını kabul edebiliriz değil mi?

B.M.: Tabii, kuşkusuz. Bütün bu ulus-devlet oluşma süreçlerinde müzeler bir araçtır. Son derece önemli araçlardır. Bazı devletlerde koleksiyon yapma bilinci yerleştirmişlerdir, diğerlerinde yerleştirememişlerdir. Fakat kuşkusuz süreci etkilemişlerdir. Tarif ettikleri modeller bağlamında da değerlendirilmeli, yorumlanmalıdırlar. Mesela cumhuriyetin ilk dönemlerinde eski çağ uygarlıklarına karşı büyük bir ilgi var. Araştırmaların, kazıların temeli

sadece bilimsel değil; siyasi bir kaygı da taşıyor. Türklüğün kökeninin Anadolu olduğunu ispatlayabilecek bir dizi araştırmaya yön verilir. Her ne kadar bulgulardan yorumlanan teoriler son derece tartışmalı olsa da, eser sayısındaki hızlı artış, erken cumhuriyet dönemindeki müzecilik hareketlerini yoğunlaştırmış. Özellikle antik ya da eski çağ koleksiyonları oluşturmak konusunda Cumhuriyet Osmanlı'dan aldığı arkeoloji mirası da böylece ivmeleniyor. Osmanlı uygarlığını reddediş döneminin de daha eski kökenlere ya da etnik verilere yönelmekte payı olsa gerek. Yani ya uzak geçmişe yönelik ya da çok daha yakın geçmişe yönelik, halk kültürüne, etnografyaya yönelik koleksiyon hareketlenmeleri var. Dolayısıyla koleksiyonculuğun şahıs mantığından yönetim birimi mantığına geçişi koleksiyon tariflerini tam olarak etkilemese de koleksiyonların "işlevini" güdümler. Bu da koleksiyon nesneleri üzerinden bizim için kurgulanan tarihe bakışımızı tamamen yönlendirir, formatlar. Yani Osmanlı uygarlığı, şahısların yoğunlukla ve en önemlisi çeşitlilikle koleksiyon yaptığı bir düzen değildi. Osmanlı'da şahıs koleksiyonları yok. Halil Şerif Paşa'nın koleksiyonunu diyeceksin; o da onu Osmanlı coğrafyasında yapmamış zaten, gidip Paris'te yapmış. Osmanlı'da kitap biriktirme haricinde bir hareket görülmüyor. Değerli kıyafetler, takılar, ufak tefek hediyeler, muhtelif el yazmaları var. Dolayısıyla tarihselliği ya da estetik dışavurumun evrelerini destekleyebilecek bir birikim intikal etmiş durumda değil. Cumhuriyet kendi koleksiyonlarını kendisi oluşturuyor. Ama o kadar kesin, net ve aslında ideolojik bir tarif yapıyor ki, çok uzun yıllar Türkiye'de de koleksiyonculuk gelişemiyor. Sen çok daha iyi bilirsin bunları ama 1930'lara kadar "Hititleri (Etileri) ve etnografik malzemeleri toplayacağız, onların koleksiyonlarını yapacağız" diyorlar, sonra 40'larda "tamam şimdi artık resim toplamaya başlayabiliriz" diyorlar ve "devletin kurumları hemen resim toplamaya başlasınlar" süreci geliyor. Dolayısıyla bütün bu ideoloji bir yandan müzeleri tariflerken, bir yandan toplumun toplamaya, koleksiyonerliğe bakış açısını da şekillendirmiş oluyor. Türkiye'de koleksiyonculuk denen şey bence çok yeni yeni şekilleniyor. Sadece sanat anlamında değil, diğer her alanda da. Çünkü her şeyin koleksiyonu

olabilir. Herkes her şeyi toplayabilir. Ama, çocukluğumuzda ben mesela çok uzun yıllar sadece pul koleksiyonu, peçete koleksiyonu yapılabilir zannediyordum, sonra kibrit kutusu koleksiyonu yapabilecek kadar büyüdüğümü de öğrendim. Hani bir koleksiyon mantığı şöyle ki "sen pul koleksiyonu yap bakalım!." Onun dışında biriktirilebilecek o kadar çok şey var ki. Ama bunun nedenini erken cumhuriyet çalışırken keşfettim. Halkevlerinde koleksiyonculuğu öğretmek için pul toplatırlarmış. İnanabiliyor musunuz, 1930'ların halkevleri mantığından bizim jenerasyonun çocukluğuna "pul koleksiyonu yapılır, peçete koleksiyonu yapılır ve kibrit kutusu koleksiyonu yapılır" intikal edebilmiş. Tezimle ilgili olarak halkevlerinin birtakım programlarını ve etkinliklerini inceledim. Pul koleksiyon yapma dersi gibi birtakım programları vardı. Demek ki oradan geliyor. Hiç anlamamışımdır niye pul toplandığını. Mesela sikke toplayın diye bir şey yok. Çünkü, sikkeler devletin takdirinde ve egemenliğinde. Sikkeyi bulursan müzeye götürüyorsun, pul bulursan biriktiriyorsun.

L.Ç.: Cumhuriyet tarihi olabilir, politikası olabilir, işleyişi olabilir... Türkiye'de ciddi anlamda müze binaları var; etnografiden arkeolojiye kadar adımlar atılmış. Böyle bir girişim de var hakikaten. Bugünkü hali vahim olabilir; ama hem erken Cumhuriyet hem geç Osmanlı bu konunun yeteri kadar farkında. Hatta belki Batı'daki o ulus-devletleşme sürecinde de müze binaların, müzelerin, yarı kamusal alanlar olsa da nihayetinde ulus-devletin iktidarının görselleştiği bir şov sahnesiydi diyebiliriz. Çünkü düşünsenize bir ülkede yaşıyorsunuz; bu ülke dünyanın, atıyorum yüzde on beşini talan etmiş durumda, bütün sömürgeleri onun üzerine kurmuş durumda ve ordan biriktirdiği bir şeyle kendi ülkesinde kendi gücünü ve iktidarını sunuyor açıkçası. Dolayısıyla geç Osmanlı, erken Cumhuriyet biraz bunun da idrakının içerisinde olarak kendisini Anadolu'da, büyük kentlerde nasıl görünür kılacağına dair bir politika da geliştirdi herhalde.

B.M.: Cumhuriyetle ilgili bunu kesinlikle söyleyebiliriz: Her ile bir müze, her ile bir tiyatro. Bu tamamen ideolojik bir durum. Kuşkusuz çok etkili. Türkiye'de şu anda bahsedebileceğimiz bir ko-

leksiyonerlik mevhumu varsa bunu zaten Cumhuriyet başarmıştır. Osmanlı'da müze açıldıktan ya da sergiler açılmaya başladıktan sonra da çok ciddi bir koleksiyon oluşturma ve toplama mantığı yok. Benim bildiğim sanat konusunda, elle tutulur bir Elvâh-ı Nakşiye Koleksiyonu var. Bu koleksiyon da zaten müze olana kadar aradan otuz sene geçmiş. Osmanlı Dönemi'nde görünür olan, "varsa yoksa" Müze-i Hümayun. Esas Cumhuriyet dönemi koleksiyon, koleksiyoncu ve müze işini başlatıyor; hatta bunları birbirinden bağımsız olarak başlatıyor. Ama bütün mantığı ve süreci bence bir batılılaşma öngörüsü olarak kurguluyor. Ben Osmanlı müzesinin de bir batılılaşma ürünü olduğunu düşünüyorum.

L.Ç.: Peki şurdan devam etsek... Biz erken Cumhuriyeti veya bugünkü sahneyi tarif ederken işin uzmanlaşma tarafını çok ciddiye almamışız gibi duruyor. Yani bina yapmak tamam; Anadolu'da şu etkinliği, şu kamu binasını hayata geçirip yapmak tamam; ama bu konuda bir uzmanlaşmanın da oluşması gerekmez miydi? Bugün en büyük sorunumuz bu açıkçası. Müzeler var; müzeler açılacak, ama bu konuda gerçekten kalifiye, saha deneyimi sahibi çok fazla insan yok. Bu konuda da bir sorun yaşamış mıyız? Nedir görüşün?

B.M.: Bu sorunu Batı da yaşamış. Genel olarak bu coğrafyalarda sorunumuz, birtakım süreçleri yaşamadan son ürünlere atlıyor olmaktır. Mesela 19. yüzyılda Batı'da da böyle çok ciddi bir problem var. Müzelerde çalışacak adam bulamıyorlar. Genel olarak onlar da arkeolojiye kilitlenmişler, çünkü 19. yüzyıl arkeolojinin patladığı dönem. 19. yüzyılın sonuna doğru da sanat müzelerinin iktidarı da yaşanıyor. Onlarda da önce ya arkeologlar ya da sanatçılar müze müdürü oluyor zaten. Yani bizim şu andaki durumumuz, Batı'da 19. yüzyılda yaşanmış. Sonra bunun böyle olmadığını anlayarak müzelerde çalışacak kalifiye eleman yetiştirmişler. Bunun ilk örneklerinden bir tanesi gerçekten sanat tarihçisi yetiştiriyormuş gibi yapıp esas olarak müzelere adam yetiştirmekle ilişkili. Almanya'da böyle bir organizasyon var ama Almancasını asla telaffuz edemeyeceğim. Orada yönetim alanı ile müzenin bilimsel alanının farklı olduğu kavranarak bu yola girilmiş. Erken Cumhuriyet bunu yapmaya çalışmış; yurtdışına göndermiş, muhtelif müzelerle

işbirliği yapılmış. II. Dünya Savaşı sırasında gelen Almanlar bir düzen kurmaya çalışmışlar. Fakat çok fazla arkeolojiye odaklanma var. Dolayısıyla bugün hâlâ müzelere personel alınmaya çalışıldığı zaman, devlet memuriyeti sınavı vs açıldığı zaman, sanat tarihçisi ve arkeolog istiyorlar. Peki müzeci olmaz mı? Çünkü, artık müzeci yetiştiriyoruz.

L.Ç.: Sanat tarihçisi istemiyorlar, daha çok arkeolog istiyorlar.

B. M.: Arkeolog istiyorlar, ya da şu "olog", bu "olog" olsun gibi birtakım istekleri var. Biz, mesela Yıldız Üniversitesi'nde –tabi Levent de çok iyi biliyor–müzeci yetiştiriyoruz, onları almaz mısınız diyoruz. Öyle bir tanım yok. Müzeolog diye bir tanım yok. "Onlar ne yapacak ki?" gibi sorularla karşılaşıyoruz. Peki arkeologdan müze müdürü olur mu? Muhasebeyi kim tutacak o zaman? Böyle bir karışıklık var. Müzelerin yapılanması ile ilgili olan sorunlar zaten çok uzun zamandır devam ediyor. Şükürler olsun ki özel müzeler ortaya çıkmaya başladı da arkeolojiye, etnografyaya kitlenmekten vazgeçtik. Çünkü, yeni müze açılınca arkeoloji ya da etnografya müzesi olmalı durumu söz konusuydu. Sonradan bir ara vakıflar "biz de teberrukat eşyalarını müze haline getireceğiz" dediler ve onlar hâlâ açıyorlar. Yani bir türlü müzelerde bir çeşitlenme açılımı tam olarak yaşanamıyor. Bu tabii ki müzeleşebilecek koleksiyonların bir şekilde kurumsallaşamamasından kaynaklanıyor olabilir. Ama, galiba 17. yüzyıl dönemlerini biz şimdi yaşıyoruz. Burjuvazinin özel koleksiyonları belirli bir doygunluğa erişmeye başladığı noktada onlar artık müzeleşmeye başlıyorlar. Bence 2000 yılından beri pıtırak gibi özel müzeler açılmasının en temel nedenlerinden biri bu. Neden açıyorlar? Şimdi onu da sen yanıtla bana. Niye 2000 yılından beri pıtırak gibi müze açılıyor? Özel müze. 1986 yılından beri özel müze izinleri var. Arada bir tane Sadberk Hanım Müzesi açıldı. Onun haricinde hiçbir şey yoktu. 2000 yılından beri müze açmak ise bir yarışma halini aldı. Herkes müze açıyor.

L.Ç.: Herkes müze açmıyor. Aynı görüşte değilim.

B.M.: Tamam ama çok müze açılıyor.

L.Ç.: Herkes müze açmayacak, öyle görünüyor. Uzun vadede açılmayacak kesin. Sonuçta şöyle bir zincir var: evet, birkaç tane arka

arkaya bir şey yapılmış gibi duruyor. Ama, herkes kültürel sermaye dediğimiz meselenin çok basit ve kolay çözülebilir bir ilişki ile hayata geçmediğini biraz fark etti tahmin ediyorum. Dışarıdan bu kurumları analiz edenlerin hakikaten çok tuhaf sonuçları var. Benim fikrim öyle; uzun vadede çok sayıda sanat müzesinin açılacağını düşünmüyorum. Bunun öyle büyük bir endüstriye dönüşeceği yolunda bir şey düşünmüyorum açıkçası. Dönen rakamlar belli, bu rakamları da çok fazla aşmayacaktır. Fikrim o. O yüzden ben birkaç konuşmada ısrarla tekrar ettim. Tekrar tekrar konuşmak da yoruyor. Çok müze açılacağını düşünmüyorum açıkçası. Olanların üzerine en fazla benim bildiğim, benim takip ettiğim, duyum aldığım ve ilişki içerisinde olduğum bir zincir varsa, toplasanız bir tane daha müze açılacaktır İstanbul'da. Ama, şu çok daha önemli. Biz meseleyi sanat müzesi diye algılıyoruz bu konuşmalarda; esas yanılgımız budur. Türkiye'nin sanat tarihi ortadadır. Bu tarihin üzerine koyabileceğiniz başka bir tarih yok. Sağdan, soldan, üstten, aşağıdan nereden bakarsanız bakın bu kadarlık bir tarih sunacaksınız. Bunun için de sekiz, on tane müze açılmaz, kimse açmaz. Bu sahaların da iyi bir uzmanlık alanıyla tahlil edilmesi gerekiyor. Hakikaten girişimciler de birkaç uzmanla görüştükten sonra bunu görüyorlar. Ama daha önemli olan şey bizim disipliner yapı içerisinde diğer müzecilik sahnelerine yer vermemizdir. İnsanlar ısrarla sanat müzesi görmek isteyecekler diye bir şey yok, bunun sonu yok. Böyle bir şey hayal etmiyorum. Ama, varolan müzelerin ıslah edilmesi gibi çok önemli şeyler yapılabilir. Yani kamunun elinde olan, büyük şehirde olan müzeler gibi. Bu yapıldığı takdirde biz belki müzeciliği topyekün büyük bir saha olarak algılayabiliriz. Yoksa Modern Sanat Müzesi, Çağdaş Sanat Müzesi falan; tartışmanın sınırı bu. Bunun ötesine geçme şansımız yok. Mümkünse onu yapalım. Dolayısıyla bu alanda çok müzeciye ihtiyaç var, bir sürü küratöre de ihtiyaç var şüphesiz; biz müzeciliği sürdüreceksek. Hoş, bu konuyu severek konuşuyoruz, güzel bir konu. Konunun şu tarafı önemli: durgun olan sahneyi özel müzeler hareketlendirdi, bunu kabul edelim. Bu konuda hem devletin, hem kamunun bakışına ne bileyim belki bir çomak sokuldu, belki bir örnek gösterildi, belki bir şekilde özenilecek bir sahne ola-

rak bir şeyler yapıldı. Beğeniriz, beğenmeyiz, bu da uzun bir tartışma. Ama, özde bakın bütün bu durgunluğu biz bu müzelerle birlikte bir canlanma olarak algılıyoruz. Buna karşılık kültür sanat sahnesi alternatif bir sürü sahne tarafından yeniliyor, yutuluyor ve bitiriliyor. O yüzden bu kadar insan var, bu kadar izleyici var. Şunu da kabul etmek lazım: artık eski tip izleyici yok hayatımızda. Tamam, halkımızın önemli bir kısmı belli bir ekonomik seviyenin altında olabilir, ama nihayetinde gezmeye meraklı. Akmerkez'e gitmektense İstanbul Modern'e gelmeyi tercih eden bir sosyal kesim var, bunu kabul edelim. Bu kesim hayatı boyunca sürekli İstanbul Modern'e gelmeyecek, ama başka müzeler var gitmek istediği. Biz onları biraz hayata geçirmeye çalışalım. Bütün bu sahne canlandığı için birileri de bunun farkına vardı. Belki tarihsel vurguları çok seviyoruz, ama fark etmez. Yine de kamuda çok önemli bir hareketlenme var. İçi ne kadar dolu olur bilemem, ama 2010 bir süreçse, bir işaretse, çok büyük sıçramalarla, başka birtakım müzeler de harekete geçince göreceğiz. Bu konuda ciddi bir hareket olacak, bu kesin. Üç aşağı beş yukarı söyleyeceğimiz bunlar. Benim de size soracaklarım bunlar. Salonda soru varsa salona dönelim.

İzleyici: Benim kafamı kurcalayan bir konu var: Sergilenen eserleri almak yerine sanatçının izniyle orada sergilendiği konusu. Tıpkı bir galerinin sürekli sergisi gibi. Böyle olunca, sanatçıların sponsorluğunda oluşmuş bir müze gibi, ya da bir müze oluşmamış oluyor zaten. Mesela Santral İstanbul Müzesi kuruldu deniliyor bir yandan, ama bir yandan da böyle bir durumu varsa bu nasıl bir koleksiyonculuk?

L.Ç.: Santral kendisini müze olarak tarif etmiyor.

İzleyici: Etmiyor mu?

L.Ç.: Hayır. Herhangi bir yazıda, herhangi bir basın bülteninde, herhangi bir kitapta böyle bir vurgu ve ibare yok.

İzleyici: Bu genel bir durum mu? Aslında onu öğrenmek istiyorum. Diğer galeriler için de aynı şeyi düşünebiliriz. Yani satın almıyorsa bir şekilde aslında sanatçı desteklenmemiş oluyor. "Ortada çok fazla üretim var fakat sanatçı bunu satamıyor" gibi bir durum söz konusu mu? Ben bunu merak ettim şahsen.

L.Ç.: Var tabi. Bizim en büyük sorunumuz hakikaten bu birikimin bir şekilde, hatta Serhan'ın (Ada) lafıyla sokak olması, toprak olması, dışarıda kalması. Evet, en büyük sorun bu. Bir şekilde bu koleksiyonların oluşması gerek. Ama, bunlar tabii öyle çok kolay oluşabilecek işler değil. Kurumsal politikalar, vizyonlar, bütçeler bütün bu diyaloglar gerekli. Yani Santral'in sergisine her şeyi söyleyebilirsiniz. Bu çok bağlayıcı bir tartışma değil bence.

İzleyici: Siz daha çok müze açılacağını düşünmüyorum dediniz. Böyle bir şeye dayanarak mı bunu söylüyorsunuz?

L.Ç.: Bunların hepsi tabii ki etken. Bir de şu çok etken: Alabileceğiniz şeyin miktarı bu kadar. Az da değil bakın, bu çok önemli bir konu. Biz Serhan'ın konuşmasında buna vurgu yaptık. Sorun şu; siz otursanız da bu tarihi kaç sanatçı üzerinden tahlil edeceksiniz derseniz rakam bu. Bu tabii biraz işin uzmanlığıdır veya işin tercih şeklidir veya küratöryel bakış açısıdır. Ama biriktirebileceğiniz sanatçı sayımız bu kadar. Kabul edelim. Bunu kalkıp bin yapamazsınız. Zaten bin kişinin olduğu bir müze de olmaz. Bir bu kısmı var işin. İkinci kısmı da şu; bu pek öyle görüldüğü gibi kolay işleyecek bir yapı değil. Özellikle Sanat Müzesi baş belası bir sahne bence. Yani bir Ulaşım Müzesi ile uğraşmak çok daha kolaydır. Bir Sağlık Müzesi ile uğraşmak emin olun çok daha kolaydır. Bu kadar karışık. Yani Sağlık Müzesinde bir tür beyin ameliyatı yapmak zorunda kalmazsınız. Öyle. Kimse mesela şunu yapmaz: Sağlık Müzesinde cumhuriyet tarihi, atıyorum, sağlık küpürleri üzerine bir sergi yapacak da, memleket bunu tartışacak, yapmaz. Bu başka bir sahnedir. Sanat meselesi başka bir sahnedir. O yüzden başka sahnelerle uğraşmak isteyen pek insan çıkmayacak. İstemiyoruz; yorucu bir iş. Bu işin duygusal belki psikolojik tarafı. Ama, öbür taraftan da kabul etmek gerekir ki Türkiye hep böyle bir birikime sahip. Biz biriktirmemişiz. Bazı şeyler artık ortada yok. O sergide de yok. O sergideki en büyük sorunumuz, zamanında üretilmiş olan enstalasyonların, deneysel çalışmaların, o avangard işlerin tarih olması ve gösterilememesidir. Bizim en büyük sorunumuz bu. Serhan'la konuşurken de bu çıktı. Çünkü, siz 80'lerde üretilmiş olan sanatçıların çoğu işini bulamıyorsunuz. Bulma şansınız hakikaten yok. Bir

de işin bu kısmı var. Geçmişe dönük bir koleksiyon yapmak, bugün endüstride bu kadar paraların, inanılmaz yapıtların inanılmaz yer kazandığı bir zaman diliminde pek de mümkün değil. Bunu yapmak için kimse de kolları sıvamak istemeyecektir. Var olan alan bence birkaç tane büyük kurum, aile ya da yapı tarafından sahiplenilmeye çalışılıyor. Yeni aktörler o alanda görünür olmayacaktır. Naçizane tavsiyem, olmasınlar zaten. Çünkü, gereksiz bir durum. Memleket için daha hayırlı koleksiyonlar ve daha hayırlı müzeler yapılabilir. Ya da en azından var olanlar ıslah edilebilir. İstanbul'da inanılmaz sayıda müze var.

B.M.: Atıl birçok müze var. Ama onun dışında kesin çeşitlenmesi lazım. Zaten müzelerin farklılaşması ve yeni müzeler açılma sürecinde –sanat müzelerini kastetmiyorum–İstanbul'un dozu dolmuştur. Çok isteyen varsa Anadolu'da böyle bir operasyona geçilebilir. Ama, onun dışında mesela birçok müzemiz yok. Niye olmadı? Belli değil. Gayet kurulabilecek gibiyken bir sürü konuda kesinlikle müzemiz yok. Üstelik koleksiyonlar var, şahısların elinde de koleksiyonlar var. Fakat bunların müzeye dönüşecek parası yok, çünkü, sonuç olarak, müze pahalı bir iştir. Koleksiyon ne kadar pahalı bir işse, müze onun iki katı pahalı bir iştir. "Benim bir koleksiyonum var, bunu müze olarak işleteyim" desem hayatımı vakfettiğin bir şey olur. Sadece onun için çalışacaksın. Müzeler özünde kâr amacı gütmeyen kurumlar oldukları için idame ettirmek çok zor; sponsorların da bir haddi var. Sonsuza kadar her şeye hep aynı kişiler/kurumlar tabii ki sponsor olamaz. Farklı konulara daha duyarlı, daha anlayışlı yaklaşma, mesela deneysel bilim merkezi kurmaya da aynı şekilde yaklaşıyor olma zamanı gelmiştir. Umarım senin dediğin çıkar, sanat müzeleri potansiyelini doldurur ve başka konulara doğru gitmeye başlarız; başka koleksiyonlar da değerlenmeye başlar. Onun dışında bir ilginç bir konu var; harika bir imha ve yok etme operasyonumuz var! Ben bunun genetik olduğunu düşünüyorum. Yani elimizde bir şey tutmama, biriktirmeme, kendi şahsi geçmişimizi toplamama durumu var. Yakın dönemimize dair koleksiyon toplamaya çalıştığınızda bulamıyorsunuz. Biliyorsun mimarlık müzesi lafları dönüyor senelerdir. Mimarlık müzesi ile

ilgili yapılan çalışmaları takip etmeye çalışıyorum. Mesela en büyük mimarlarımızın kendi yaptıkları projeler yok. Ne okul projeleri var, ne ilk gerçekleştirmiş oldukları inşa edilmiş binanın projeleri var, maket zaten, boşver onlar tozlandığı için hep atılır çok iyi biliyorum Mimarlık Fakültesi'nden. Yani kendi öz geçmişimize dahi sahip çıkmıyoruz. Birçok alanda hiçbir şey bulamıyoruz. Gerçekten topluma katkısı bağlamında tariflediğimiz şeylerin yakın geçmişine gidip bakınca hiçbir şey bulamıyoruz. Ben bunu inanılmaz buluyorum. Dolayısıyla, koleksiyonculuğun gelişmesi, müzelerin açılması bunların hepsi umut verici şeyler. Ama, bunun kişisel bilinç, kişisel eğitim ve topluma yayılmasıyla ilişkili olduğunu düşünüyorum. On tane daha sanat müzesi açılsa kimse itiraz etmez böyle bir şeye. Levent itiraz eder şükürler olsun, ben de itiraz ederim. Çünkü, başka bir şey müzesi açılsın deriz. Ama, profesyonellerin dışında kimse böyle bir şeyi sorgulamıyor. 2010'a giden projelerde kimse bir bilim müzesi kursak filan demiyor.

İzleyici: Benim öğrenmek istediğim özel müzelerde binanın büyüklüğü, küçüklüğü ne olması ve nelerin gerektiği?

B.M.: Her şey müze olur, büyüklük küçüklük önemli değil. Küçücük müzeler, mesela Doğançay Müzesi var. Küçücük. Biz seçici olamıyoruz. Şu aralar 3000 m2 müzemiz olsa tabii çok iyi olur, ama biraz koleksiyonlarla ve koleksiyonların gelişme potansiyeli ile birlikte değerlendiriyor olmakta yarar var. Bir müzeyi kurarken elinizde koleksiyon yoksa zaten kurmazsınız. Koleksiyon varsa da, koleksiyonun kendisine bakarsınız. Bu koleksiyon yaklaşık ne kadar mekân gerektirir diye düşünürsünüz.

İzleyici: Benim söylemek istediğim konunun bir tanesi de şu; mesela bir Balık Müzesi var, bilmem gördünüz mü? Yedikule'de. Mekân, bu yükseklikte, 3 metreye 10 metre; bu bir müze. Ama içinde Marmara Denizi, Karadeniz ve Akdeniz'den belki de 1000 tane balık çeşiti var, midye var, vs. Hiç haberiniz var mı?

B.M.: Yok. İstanbul'daki bütün müzeleri takip edemiyorum. Bir de biliyorsunuz şöyle bir durum var: Bir kendine müze diyenler var, bir de resmi müze olanlar var. Bu biraz karmaşık bir durum. Türkiye'de şu anda müze ismi patentli olmadığı için herkes kul-

lanabiliyor. Taş müzesi, balık müzesi, şu müzesi, bu müzesi diye. Bir de kayıtlı müzeler var. Bizim genel olarak bildiğimiz bütün büyük müzeler kayıtlı zaten. T.C. yasaları gereği müze olmak için Kültür Bakanlığı'na kayıtlı olmanız gerekiyor. Koleksiyonunuzu da kaydettiriyorsunuz. Ondan sonra, özel müze açmak için Kültür Bakanlığı'nın öngörmüş olduğu birtakım kuralları yerine getiriyorsunuz. Kültür Bakanlığı da şu kadar alanda müze açabilirsiniz demiyor. Sadece bir bölü yüz ölçeklik planını istiyor.

İzleyici: Ben Kültür Bakanlığı'yla gün içinde yazıştım. Onların birtakım önerileri, prosedürde olması gereken şeyleri tarif edildi. Korunması, vs. müze bekçileri. Ama, hakikaten dediğiniz gibi bakın, şu mekânın dörtte biri bir müze olabilir mi? Amaç bu.

B.M.: Olur, olabiliyorsa oldurulur.

İzleyici: Siz müzecisiniz ama.

B.M.: Evet ama ben daha küçük müzeler de yaptım. Onlar çok kolay yapılıyor. Mesela şimdi Bakırköy Akıl ve Ruh Hastalıkları Hastanesi Müzesi yapacağız. 84 m2.

İzleyici: Bugün Türkiye'de üniversitelerimizin müzeleri var mı? Kaç tane?

B.M.: Var. Şimdi hepsini sayamayacağım ama mesela ODTÜ'nün bir müzesi vardı, şimdi ikinci müzesi de oldu. Hacettepe'nin Resim Sanat Müzesi var. Eskişehir Üniversitesi'nde bir karikatür müzesi var. Malatya İnönü Üniversitesi'nin de müzesi var.

L.Ç.: Başka sorusu olan var mı acaba? Peki teşekkür ederiz.

Bedri Baykam - Genco Gülan

17 Mart 2008

Levent Çalıkoğlu: Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik başlığı altında konuşmaya devam ediyoruz. Bu akşam çok önemli ve değerli iki konuşmacımız var. İki önemli sanatçımız: Sayın Bedri Baykam ve Sayın Genco Gülan. Sizler de hoş geldiniz. Konuşmalar bu yıl şu perspektifi sürdürüyor: Koleksiyon kelimesi ne demektir? Koleksiyonerlik tarihsel bağlamda nasıl işler? Müzecilik diye son beş altı yıldır hararetle tartıştığımız meselenin kökenleri nelerdir? Bunlardan hareketle, işi tarihsel süreçte konuşuyoruz, Türkiye Cumhuriyeti tarihine de bağladık. Konunun uzmanlarını çağırıyoruz. Bu akşam iki sanatçı kişisel deneyimleriyle bu meseleyi nasıl idrak ettiklerini, nasıl yaşadıklarını anlatacaklar. Hem birbirine paralel hem birbirinden uzak alanlarda iş yapıyorlar. Böylece iki ayrı deneyimi sizlerle paylaşmak istiyoruz. Birer sunum gibi bir durum olacak. Ama hemen akabinde soru cevaplarla sizlerin de dahil olmasını istediğimiz bir deneyim yaşamak istiyoruz. Konuşmacılarımızı tanıyorsunuz tahmin ediyorum. Ama broşürümüze kısa birer biyografilerini yerleştirdik. İzninizle onları okumak isterim.

Sanatçı Bedri Baykam Sorbonne Üniversitesi'nde işletme ve ekonomi okudu. 80-84 arası California College of Arts and Crafts'de resim ve sinema eğitimi gördü. 87'de atölyesini İstanbul'a taşıdı. Bugüne kadar Paris, New York, San Francisco dahil birçok merkezde yüzü aşkın kişisel sergi açtı. Birçok grup sergisine ka-

tıldı. Yayınlanmış yirmi bir kitabı bulunuyor. UNESCO'ya bağlı Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin kurucularından ve halen bu örgütün Türkiye Ulusal Komitesi Başkanı. Baykam merkezi İstanbul'da bulunan Piramid Sanat'ın da kurucusu.

Sanatçı Genco Gülan Boğaziçi Üniversitesi'nde Siyaset Bilimi okudu. New York'ta New School Üniversitesi'nde yüksek lisans yaptı. Yeni medya sanatı alanında uzmanlaşan Gülan'ın eserleri Centre Pompidou; AKM, Proje 4L; ZKM, rhizome.org ve Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro gibi kurumlarda ve Ars Electronica, Steirishes Herbst, Mediaterra, Balkan Art ve prog:me gibi festivallerde sergilendi. BP, New School, Lion's ve E.M.A.F.'tan ödülleri olan Gülan Yale, SVA, New York Institute of Technology ve Köln Üniversite'lerinde seminerler verdi. İstanbul Çağdaş Sanat Müzesi iS:CaM ve Web Bienali'nin de kurucusu olan Gülan, 2009 Güz döneminden itibaren Mimar Sinan Üniversitesi, Müzecilik Yüksek Lisans programında ders vermeye başlayacak.

Peki, şöyle bir giriş yapalım. Ben kısaca şimdiye kadar neler konuştuğumuzu özetlemek istiyorum çünkü her konuşmada yeni bir izleyici grubu katılıyor. Doğal olarak bir tür bellek tazeleyelim. İlk konuşmada Ali Artun geldi ve Medicilerden bugüne, Birleşik Arap Emirlikleri'ndeki petrol şeyhlerinin sanata olan merakına kadar gelen süreci anlattı. Ardından Sayın Tomur Atagök ve Sayın Yusuf Taktak buradaydı. Onlar da yaklaşık otuz yıldan beri İstanbul Çağdaş Sanat Ortamında müzeciliğin nasıl bir seyir izlediğine dair, hem kendi kişisel deneyimlerinden hem de yaptıkları sergilerden özetle bir sunum gerçekleştirdiler. Daha sonra müzeolog Burçak Madran geldi. Müze fikrinin nasıl bir temel üzerine kurulu olduğunu ve bu temelin aslında Batı kültürüyle, ulus-devlet modeliyle nasıl özdeşleştiğini açıkladı. Arada Serhan Ada geldi. Serhan Ada'yla müze meselesinin Türkiye'de nasıl algılandığını, algılanmasına yönelik nasıl bir sahne kurulduğunu ve bu sahnenin arkasındaki aktörlerin –sanatçılar da dahil tabii buna– bu yeni duruma nasıl refleks oluşturduklarını karşılıklı konuşarak bir yere kadar getirdik. İzninizle ben önce Bedri'ye söz vermek istiyorum. Bir başlangıç yapalım, devamında ne geleceğini görelim.

Bedri Baykam: İyi akşamlar. Teşekkürler. Hem davet için, hem de geldiğiniz için. Bugün 17 Mart 2008. Aslında olağanüstü bir günde konuşuyoruz. Şimdi ülkenin normal akışı dışında bir yıllar dizisinden ve özellikle kritik birkaç günden geçtiğini biliyoruz. Dolayısıyla ilerde bunlar kitaplaşırsa ki bunu not olarak düşmek istiyorum. Bugün neden olağanüstü bir gün? Anayasa Mahkemesi'ne Yargıtay Cumhuriyet Başsavcısı'nın yaptığı itiraz, kapatma davası açması ve ona gelen tepkiler. Dolayısıyla çok çalkantılı bir dönemin içinde sanat, koleksiyonculuk ve müzecilik gibi kültürel kalıcılığı olan, normalde yerleşik bir sosyo-kültürel sahada, siyasi olarak daha stabilite içinde olan ülkelerde gündemde olan ilgi alanları ve kavramları, oldukça çalkantılı bir coğrafyada en çalkantılı günlerde, saatlerde irdeliyoruz. Ülkelerin tarihlerinde siyasi iniş çıkışlar, sıcak, soğuk, ılık günler hep olur, bir tarih akar gider. Geriye ne kalır? Geriye bir düşünce tarihi kalır, estetik tarihi kalır, sosyal tarih kalır, bir bellek kalır, görme biçimleri kalır, toplumsal zevkin, toplumsal düşünme sistemlerinin, toplum duyarlılığının izleri kalır. Sanatçının toplumun zevkine belki hitap eden değil ama, toplumun düşünme sistemlerini, yöntemlerini öne çeken, ileriye saran, belki yerleşik beğeni standartlarını yerle bir etmeye niyetli, o anlamda kötü niyetli –bunu şaka yaparak söyleyelim– küstahlık içeren sanat eserlerinin dökümü bu sanat tarihini ayrıştırır. Dolayısıyla sanatçı –bunu belki sık sık vurgulayacağım bu konuşmada– genelde risk alarak ilerlerken, bilinen değerlere, bilinen sosyo-kültürel ve estetik değerlere hep alternatifler sunarken, sürekli olarak kendisinin ve öne sürdüğü düşüncenin, estetiğin bir şekilde kobay muamelesi göreceğini bilir. Bunun her türlü sonucuna katlanma zorunluluğu vardır sanatçının.

Şimdi burada Türkiye'de konuşuyoruz. Tabii hepimiz biliyoruz İslam'ın görsel sanatlarla yaşadığı sorunu. İslam coğrafyasında görsel sanatların belirli yorumlara göre şu, şu ayetlere ters düştüğünü veya temsili insan figürüne karşı İslam coğrafyasının nasıl direndiğini biliyoruz. Yaratmanın Allah'a mahsus olduğu düşüncesinin egemen olduğu coğrafyada, görsel sanat bellekten, koleksiyonculuktan, müzecilikten söz ettiğimiz zaman ister istemez bu çelişkiyi yaşamış

oluyoruz, hatırlamış oluyoruz. Bunların, bu düşüncenin egemen olduğu bir toprakta insanın sanat üretme güdüsünün her şeye rağmen ilerlediğini görüyoruz. Şimdi Türkiye'yi ister istemez Batı'yla mukayese edeceğiz. Fakat, ondan önce belki biraz da mesleğin uluslararası izdüşümünü hatırlatmak istiyorum. Hızla hatırlarsak; Türkiye'nin ve Kolombiya'nın ve İran'ın ve İsviçre'nin ve tüm dünyanın bildiği sekiz, on sanatçıdan hızlı örnekler şöyle verelim; mesela klasik resmi ele alalım. David'i ele alalım, Brueghel'i ele alalım. Monet geldiğinde, modernizmin temelini atan belki ilk akım olan empresyonist akım oluştuğunda en büyük kırılma noktasını onlar yaratmış, en büyük risk onlar tarafından alınmış diyebiliriz. Halbuki bugün Empresyonizme baktığımızda çok pasta gibi, çok hoş renklerle yapılmış, yerleşik estetiklere hitabeden, çok keyifli, huzurlu, röprodüksiyonları asılan veya Japonya veya Teksas milyarderlerine orijinalleri satılan bir eserler dizisi gibi görüyoruz. Ama, esasında Empresyonizmin o dönem içerisinde nasıl bir kırılma noktası ve kopuş yarattığını, o çağa doğru filmi geri sararak düşünmeye çalışmamız lazım. Çünkü genel olarak, zaman içersinde belleği analiz eden ve düşünsel olarak filmi ileri ve geri saran bu tip analizlerde hep bir anakronizme düşme hatası yaşanır. Yani baktığımız olayı, bulguyu, bilgiyi bugünün şartlarına göre değerlendirmememiz lazım. O günün şartlarına göre bunu ele almamız lazım. Dolayısıyla bugün bize çok yumuşak görünen bir estetik o dönem, "muhakkak eğlenmek için bu şekilde resim yapıyorsunuz" diyen insanların alaylarıyla karşılaşan, çeşitli aşağılamalar, tehditler yaşayan bir estetikti. Daha sonra Gauguin ve Van Gogh, bu grubun ardından Monet, Renoir, Pissarro resminden, empresyonist resimlerden farklı bir şey yaptıkları için dünya sanat tarihinde kaldılar, onları tanıyorsunuz. Aynı şekilde, Picasso da; Van Gogh'dan, Gauguin'den farklı bir şey yaptığı için, kübizmi, serbest figürasyonu başlattığı için, olmadık farklı kılıklara kendi sanatını üst üste geçerek soktuğu için Picasso olmuştur. Yoksa Picasso da, post-empresyonist veya Gauguin ekollerinin veya Nabi'lerin bir türevi, devamı olarak, çok iyi sanat yaparak, yine iyi para kazanarak yaşayabilirdi. Ama Modernizmin temel taşlarından biri olan ve 20. yüzyılı öğütmüş bir sanatçı olmazdı. Salvador Dali de Picasso gibi

resim yapabilirdi. Ama o zaman Dali olmazdı. Sürrealizmin diğer isimlerini sayabiliriz burada, Magritte'i, Max Ernst'i sayabiliriz. Amerikan Soyut Dışavurumculuğunu, Jackson Pollock'ı ele alalım. Akıtma resimleri, soyut fırça darbeleri ki bunlar çok uzun konular, Amerikan soyut resmi oldular, ama esasında Uzak Doğu resminden ve esnekliğinden çok etkilenmiş, hatta döneminde ABD'de "Bunun Amerika ile ne alakası var, böyle Amerikan resmi mi olur?" diye saldırıya uğramış bir isimdi. Ama sonuçta, Pollock, De Kooning, bütün o sanatçılar da Dali'den, sürrealistlerden farklı bir şeyle öne çıktılar. Andy Warhol Pop Sanat yaptı, halbuki dönemdaşı başka sanatçılar yine Amerikan Soyut Dışavurumculuğunu ve Pollock'u, De Kooning'i taklit etmeye veya onların birer sözde farklı türevi olmaya çalıştılar. Onlar yok oldu ama Warhol, Liechtenstein, Rosenquist gibi pop sanatçılar sanat tarihine kaldılar. Sonuç olarak sanat tarihi hep risk alan, farklı bir şey yapan, kendisinden önceki bir yoldan geçerken çeşitli kavramlara, çeşitli bulgulara ulaşmış, çeşitli yenilikler getirmiş insanların hepsinin ne yaptığını bilen, onlardan bir yerde etkilenseler bile onlara farklı bir tuğla koyan, onlardan esinlenseler bile bir yapma-bozma yolundan geçerek sürekli olarak yeni görme, düşünme biçimi ve sistemi getiren insanlardan oluşuyor.

Sanat tarihi hep bu aykırılıkların ve farklılıkların tarihi oluyor. Sonuçta bir müzenin veya bir koleksiyonerin, bir iş satın alacağı zaman –bu günümüz sanatında bir duvar yazısı olabilir, bir resim olabilir, zaten ona hiç girmeyelim, her şey olabilir, video ya da tuval olabilir, heykel olabilir, fark etmez– o bir eserin normalde bir tarihin bir parçası olması esastır. Bir tarihin parçası satın alındığı zaman en büyük değerine ulaşır. Tabii eserler üretildiği saniye üzerinde "şimdi alın, bu bir tarihtir" diye bir yazıyla doğmuyorlar. Neyin tarih olup olmadığı, koleksiyonlara girip girmeyi hakedip haketmediği belirli ekspertizler, sanatsal yorumlar, tartışmalar, kimi zaman polemikler ve kavgalarla ilerleyen, çok sıcak dokulu bir tartışma yatağıdır.

Şimdi, analizlerimle hem zaman içinde hem Türkiye Batı arasında gidip geleceğim. Türkiye'de genel olarak biraz moda satın almalar vardır. Furyalar içinde gelen, biraz belirli kulaktan dolma,

dedikodular ve piyasa modalarıyla eser almak vardır. Dekor diye, dekoratif diye eser almak vardır. Fiyatı uygun diye eser almak vardır. Ama genel olarak sanatın bir tarih parçası olduğu bilinci ve ben bir tarih alıyorum bilinci henüz yerleşmiş değildir. Oysa sonuçta akıp giden zamanın ve bir dönemin tapusunu temsil eden bir iş, bir düşünce biçimi alıyorum. Bu bir fotoğraf olabilir, bir resim olabilir, bir video, desen, belge olabilir. Türkiye hem parasal anlamda koleksiyonculuk, değer, para, sanat ilişkisi çıkarmak, hem de kalıcı anlamda, müze sanat ilişkisi çıkarmak konusunda henüz alfabe dönemini yaşamaktadır. İstanbul Modern kurulalı dört yıl olmuştur. 87'de Türkiye'ye döndüğümde müze yokluğu dramı ile boğuşurken, dönemin kültür bakanı Tınaz Titiz'le buluşmuş ve bir toplantı yapmamız gerektiğini acilen vurgulamıştım. "Bu buluşmayı İstanbul'da ayarlayın" demişti. Sonuçta önemli sanatçılar, bazı galericiler vs ile Sayın Tınaz Titiz'in Ramada Oteli'nde ev sahipliği yaptığı bir noktada toplandık. Bu toplantıda, yapılması gereken müze fikrinin temeli atılmıştı. İkinci, üçüncü aşamadan itibaren toplantılara İstanbul Büyükşehir Belediye'si de girip çıkmaya başladı. Bir ara intikaya uğrayan bu girişim, bu atılan tohum, Büyükşehir Belediyesi ile farklı yollara girerek bir şekilde İstanbul Modern'e ulaşan yolu açmıştı. Geçen gün arşivde bu konuları araştıran bir sanat tarihçi genç kızımızın çabasıyla Ramada Oteli'ndeki ilk toplantının fotoğraflarını buldum. Adnan Çoker var, Beral Madra, Vasıf Kortun, Özdemir Altan var. Şimdi bunun için söylüyorum. Bu müze açılalı kaç yıl 4 yıl mı oldu? 4 yıl. En büyük ve İstanbul'u en çok temsil eden müzemiz açıldı. Henüz 4 yıl olmuş. Koleksiyonculuk son 20, 25 yıllık bir olay. 75'te Yahşi Baraz'ın galerisinin açılmasıyla, önce klasik resimleri piyasaya sokmasıyla başlıyor. 80'lerde daha fazla galeri açılmasıyla hızlanan, 20-25 yıllık bir olay. Müzecilik 4-5 yıllık bir olay.

İstanbul'daki Resim Heykel Müzesi 'ne kapısından girdiğinizde niye geldin buraya diye size ters ters bakan bir bekçiyle karşılaşıyorsunuz. Tozlu bir bina, bitmez bir renovasyon içersinde, fon yok, para yok, resimler tozlar altında, terk edilmiş bir vaziyette. Bu devletin sanatla ilişkisini belgeleyen bir iflas belgesi olarak duruyor.

Şimdi yanımızda bir sanat tarihçi ve küratör var, benden sonraki kuşaktan genç bir sanatçı var, ben varım. Sonuçta bizler de Fransız ya da Alman meslektaşlarımız gibi bu mesleği yapıyoruz. Fakat, futboldan ya da atletizmden örnek verecek olursam, onlar yüz metre ya da maratonu en iyi vitaminlerle beslenerek koşulara hazırlanıp, en hafif ayakkabılar ve kıyafetleri giyerek, en iyi uykuları alıp koşuyorlarsa, biz ayağımıza taş bağlanmış olarak, iki ayağımızda birer gülle, bir ayakta taş, bir ayakta gülle, bir hafta aç susuz bırakılmış, koşudan önce de biraz dayak yemiş bir şekildeyiz, Sonra da "hadi, yarışa koş" diyoruz. Çünkü, bizim bu diğer ülkelerden meslektaşlarımız gibi, bu yeni çalışmalarımı nerde sergileyeyim, efendim Fransa müzeleri, kültür merkezleri, FRAClar, bölgesel müzeler, ülkenin tamamı bunlarla kaplı olduğu için, hani her önemli genç ya da eski kuşak sanatçının eserleri ister istemez kapışıldığı için, o ülkelerde sorunlar daha çok "hay Allah ben bu sergimi Londra'ya mı yollayayım Kültür Bakanlığı üstünden, yoksa Bordeaux şehrine mi yollayayım" şeklinde; böyle sorunlarla muhatap o sanatçılar. Biz ise, burada bir yandan ortaçağa dönmemeye çalışırken siyasi olarak, öte yandan daha en önemli müzemizin üç dört yıllık olduğu, koleksiyonerimizin "bunu ben de yaparım" mantığıyla olaya yaklaştığı, eski cumhurbaşkanımızın "bunu ben de yaparım" diye literatüre geçip Picasso'yu bile aşağılayabildiği başka bir ortamdan geliyoruz. Biz bu ortamda sanat yapıp uluslararası alanda rekabet yapmak durumundayız yabancı meslektaşlarımızla. Verdiğim atletizm örneğinin abartılı olmadığını başka bir konuşmada daha da açabilirim. Şimdi yarım saati iyi kullanmak için hızla geçiyorum ama abartmadığımı bilmenizi istiyorum. Ama, Türk sanatçılarının bir ömür üstünden yapılabilecek retrospektif sergisi bazında o ayaklarındaki ağır taşlara rağmen, dönemlerinin en önemli batılı sanatçılarıyla eşit seviyede, eşit şartlarda, tüm bu zorluklara rağmen onlardan daha aşağı kalmadan bir yarışa girebildiklerini görüyorum. Buna da bu coğrafyamızın ve insanımızın mucizesi olarak bakıyorum. Buyrun gidin Türkiye deki imkansızlıkları, dışlayıcı ortamı yabancı sanatçılara verin, bakalım kaç tane Kiefer ya da Hockney çıkar o zaman!

İyi koleksiyonculuk bir müze için, bir holding için, bir birey için nedir? Bir kere ülkenin kendi sanat tarihi çizgisi vardır. Ülkenin kendi sanat tarihi çizgisinin bir noktasını, bir anını almak veya yakalamak esas olabilir; daha üst düzeyde dünya sanat tarihinin bir parçasını almak olabilir. Aldığınız ülkenizin sanat tarihi parçası, dünya sanat tarihine de oturabilecek güçte ise ne âlâ. Bir taşla üç kuş vurmuş olursunuz. Ayrıca aldığınız iş, sanatçının kendi dönemleri içerisinde nereye oturduğu, sanatçının kendi tarihinde yerinin ne olduğu sorusu vardır. O koleksiyoncunun veya o müzenin odaklandığı nedir? Yani koleksiyoncu bir genç sanat mı toplamaktadır yoksa multimedya sanat mı ya da mesela ekspresyonist sanat mı toplamaktadır? Ya da Türkiye'nin 50 ve 70 arası doğmuş sanatçılarını mı toplamaktadır ya da kavramsal sanat mı toplamaktadır? Böyle bir odaklanma ve daralmalar varsa, o müzenin kendi tarihinin çizgisinde, koleksiyonu nereye oturmaktadır sorusu vardır. Bir de alınan yapıtın kendi yapılış tarihçesi, gereksinimi, kayda geçisi, esin kaynağı ve nerdeyse sanatçıdan bağımsız bir yaşamı, tarihi vardır. Bütün bu bulutun sentezi olarak koleksiyonlara bir resim girer, girmez, iyi bir yere oturur, kötü bir yere oturur, sağlam bir koltuğa oturur, rahatsız bir koltuğa oturur vs. Ama sonuç olarak sanat tarihinin gelişim sürecinin bir tapusunu alma olayı vardır. Şimdi ben 51 yaşımdayım. 51 olmadım daha neyse olmak üzereyim. Gerçi 50'den sonra ters sayacağım, deyin ki 49 yaşına geliyorum. İnşallah 100 yaşına kadar yaşarız da 45 yaşında ölenleri de her gün maalesef okuyoruz. Hayat böyle bir şey. Dolayısıyla, geldim gidiyor muyum, 100 yaşına ulaşacak mıyım bilmiyorum, Allah hepimize gecinden versin, ama diyelim ki ben mesela bu gece vefat edersem bilin ki doğduğumdan beri bu işi yapıyorum, henüz hiçbir kurum, holding, koleksiyon, müze bana gelip de "Bedri Baykam 48 yıldır resim yapıyorsun, kaç yıldır profesyonel sanat yapıyorsun; senin dönemlerin nedir, dönemlerinin birbiriyle ilişkisi nedir, bunlar neden önemlidir, birbiriyle organik ilişkisi nedir, sence hangi yapıtların neden önemlidir veya neden önemsizdir?" diye sormadı. "Hangi dönemin öbüründen sence daha önemlidir?" diye sorular soran bir müze, bir koleksiyoncu ve bu sorulara göre benden resim alan bir insan olma-

dı. O yüzden diyorum ki aman bu gece ölmeyeyim. Bunu bir kere yaşayayım ömrümde, sonra öleyim diyorum. İşin şakasındayım. Fakat, bir sanatçı olarak bunu niçin öne çıkarıyorum? Bunu aynı zamanda UPSD'nin başkanı olarak, bir sanat tarihçi olarak da öne çıkarıyorum. Koleksiyonculuğun bir kısmı bu sorulardır. Müzelerin, koleksiyoncuların, vakıf koleksiyonlarının yalnız bu sorulara yanıt arayarak eser alması lazımdır.

Türkiye'de eser nasıl alınıyor biliyor musunuz? Hangi müzayedede kimin hangi işi ucuza düşürülürse, o koleksiyona girmiş oluyor. Türkiye'deki koleksiyonculuk mantığı gerileye gerileye buraya kadar gerilemiştir. Çünkü, enteresan bir şekilde, bu coğrafya eğitim eksikliğinden, Hollandalılar, Fransızlar gibi doğduğundan beri müzeyi gezmemekten, her ilçede bile çeşitli müzeler ve büyük sergiler içeren kurumlar olmamasından –gerekçeleri siz benden daha iyi bilirsiniz– şunu geliştirmiştir: "Bir değer olsun alalım", bir; "bunu çocuğum da yapabiliyor olmasın, daha zor bir şey olsun"; iki. Çünkü Türkiye'deki tipik tutucu koleksiyoncu sanatın illa bir teknik beceri ve bir emek işi olarak görmek istemektedir. Bir de şöyle bir şey var: "Ölü bir ressamdan ne kadar pahalıya alırsak o kadar hava atabiliriz, o kadar gururlanabiliriz, bu gazetelere de çıkar. Yaşayan bir ressamdan ise ne kadar ucuza alabilirsek bu sefer o kadar gururlanırız." İlginç bir "nekrofili" diyeceğim, yani ölü sevicilik. Sanatçının yaşamasına karşı duyulan, artık kin mi, kıskançlık mı, bilinçaltında ne olduğunu bilmiyorum adını, böyle ilginç bir yaklaşım var. "En iyi sanatçı ölü sanatçıdır." Evet, aynen. Bir röportajda bütün bunları konuşarak Yalçın Pekşen'e "Biz ölümü en makbul insanlarız" demiştim, bunu manşet yapmıştı. Ama sonuç olarak bu verilere göre resim alınıyor. Tabii detaylara girmiyorum. Peki, salona sığsın, "ama bizim mavilere uyar" ya da "uymaz" gibi mantıklarla resim aranabiliyor. Bu konuda alfabenin A ve B harflerinde olduğumuz gerçeğini öne çıkarmak istedim.

Müzayede olayına değinmişken iki cümle de bu konuda söyleyeyim: İki buçuk sene önce Mehmet Güleryüz UPSD başkanıyken müzayedeler hakkında eleştirel bir basın toplantısı yapmıştık. En son geçen hafta da UPSD'den ve Sanat Galericileri Derneği'nden

müzayede ile ilgili yine bir çağrı yaptık. Türk sanat piyasasına getirdikleri çalkantıya ve değer kargaşasına, piyasaya verdikleri zarara dur deme çağrısını yine yaptık. Detaylarına girmiyorum, özetini söyleyeyim. Sonuçta, Türkiye'de bu değerler yerleşmiş olmadığından ve Batı'daki gibi her gün gazetelerde sanata iki sayfa ayrılmadığından, yeterli sanat dergileri, her müzede devamlı değişen sergiler, her mahallede kültür merkezleri ve onbinlerce satılan kitaplar olmadığından, bu değerler yerleşik olmadığından, Türkiye'de sanatın alfabesi şu anlamda da bilinmiyor: Sanat, önceliklerin sanatıdır. Kim sanatta ilk kolajı yapmıştır? Bunu diyelim Picasso yapmıştır. Kübizmi kim çıkarmıştır? Picasso ile Braque çıkarmıştır. Empresyonist akımı ilk kim yapmıştır? Sanat tarihi bu ilklerin tarihidir. Halbuki Türkiye'de biri bir şeyi ilk yaptığı zaman bunun bir önemi şu bağlamda yoktur. Bir bellek, bir müzecilik olmadığı, henüz standartlarıyla oluşmadığı için kim hangi hareketleri ilk yaptı? Hangi tavrı ilk gösterdi? Neyin kabulü için hangi savaşı kim nasıl verdi? Bu soruların yanıtı yoktur. Çünkü, siz bir resmi yapar on liraya satarsınız, bir başka galerici müzayedeciyle anlaşır, o resmin estetik bir yönünü on yıl sonra başka renklerle, daha canlı renklerle yapan birini müzayededede flaş yapıp öbür resmin önüne geçirebilir. Çünkü bu piyasada öncü sanat değeri, bir yeni düşünce, görme değeri getirisi, olayın alfabesi henüz algılanmamıştır. Olay yalnızca bir resim satış olayıdır. Kültürel bir olay olma, müze koleksiyonu ve bir kalıcı tarihsel değer olma platformuna yükselememiştir. Bu ülkede on yıldır her dökümanı tuttuğum için söylüyorum.

Düşünebiliyor musunuz, bana sürekli olarak "Resme yazı yazılır mı?" diye hesap sordular; bunun hesabını ödedim on yıl bounca 80 lerde. "Resme bir şey yazılır mı, resme bir şey yapıştırılır mı? Resimde fotoğraf kullanılır mı? Resimle siyaset yapılır mı? Resimle erotizm yapılır mı?" Ben de diyorum ki, merak etmeyin, benim bunları yapmaya hakkım var, çünkü, kendi resmimin kuralını ben koyuyorum ve böyle bir kuralım yok. O yüzden resme yazı yazabiliyorum, bir kural bozmuş olmuyorum diyorum. Ama her sanatçının kendi bulguları, kendi vargıları vardır. Her ülkenin ayrı bir sanatçılar ve akımlar dizisi ve tarihçesi vardır. Ben size kendimden

örnek verdim. Ama sonuç olarak her ülke için, her dönem için, her dönemin sanatçısı için bu soruların yanıtı esastır. Bu soruların yanıtından sanat tarihi oluşur. Bu alfabeyi henüz Türkiye bilmediği için, bir şey on beş yıl rötarla da yapılmış olsa, güzel bir çerçeveyle güzel bir sunumda, bir müzayededе dört tane parmak kaldıran adamla da fiyatı yukarı çekilirse, çok iyi bir noktaya oturabilir veya bir müzede o işin öncü eserleri ikinci plana itilirken, o işlerin belki daha rötarlı yapılmış işleri salon doldurabilir. Bu nedenle Türkiye bugün emekleme çağında. Bu gerçeği görmek lazım. Bunun kökeninde cehalet vardır, bilgisizlik vardır. Bir holding başkanının, cumhurbaşkanın bile böyle konuştuğu ortamda, genelde insanlar "Acaba bunlar sanat mı, yoksa saçmalık mı?" sorusunu kendi kendine sormakta, sürekli olarak şüphecilikle davranmaktadır. Ama hiç olmazsa ölü bir sanatçıyı satın aldığında, sonuçta para bir aracıya, bir galericiye, bir kuruma, bir ticaret kurumuna gittiği için, daha rahat hissetmektedir kendini. Böyle komik şeyler yaşıyoruz.

Şimdi tabii ki bizim Batı'yla da sorunlarımız var. Türk sanatının kabul edilmesi ve dünya koleksiyonlarına girecek çapta olabilmesi için yurt çapında yüzlerce konuşma yaptık. Buna benzer panelleri Anadolu'da, Ankara'da, İzmir'de, Marmaris'te, İstanbul'da üniversitelerde, liselerde yaptık. Sanatı sevdirmek için. Rotary'lere, Lion'lara yaptık. Bunların yanı sıra yirmi iki yirmi üç yıldır savunduğum ve ilk olarak 84'de manifestolarını dağıttığım şu konu var. Batı'da barbar Türk imajını ya da 3. Dünya Ülkeleri sanatçılarına karşı modern sanat tarihinin Batı'nın bir oldu bittisidir konusunu manifestomda anlattım. Modern sanatın yalnızca bir Batı alanı olmadığını, tam tersine Batı'nın modern sanatı kurarken bütün kökenlerini Güney ve Doğu ülkelerinden aldığını, gerek o esneklik yaklaşımını, gerek o rüya görme yaklaşımını, özgür fırça darbesini, bilinçaltını ve bütün bu kökenlerin ithalini bu ülkelerden gerçekleştirdiğini anlattım. Dolayısıyla Müslüman mahallesinde salyangoz satmak tabiri vardır ya, yurtdışında da "barbar Türkler veya İranlılar veya Kolombiyalılar da bizim taklitlerimizi yapıp modern sanat yapmış oluyorlar" havalarına ve bu havalara sokulmak istenmesine karşı çok kritik, sosyo-politik çıkışlar yaptık. *Maymunların Resim*

Yapma Hakkı kitabımı okuyanlar bu konuda daha fazla detay bulabilirler. Ama, toparlıyorum son iki cümledeyim, yarım saatin de son altmış saniyesindeyim: Sonuçta bir ülkede zaman, tarih akar gider. Mesela ben 80'den beri profesyonel sanat yapıyorum. Daha önceki eğitim ve sanat ortamına hızlı bir göz atarsak, (kitaplardan eserler göstererek) Mesela, şu gördüğünüz yerleşik estetik anlayışlara hızla göz atalım. Minyatürler ve kaligrafi sanatı üstünden gelen hatta, Türkiye'de hat sanatı, Osmanlı sanatı, Osman Hamdiler, Hoca Ali Rızalar, Şevket Dağlar, İbrahim Safiler, Avni Lifijler, Eşref Ürenler, Sami Yetikler, Mahmut Cudalar. Bu estetik kapsama alanının, gerçekçi-empresyonist düzenin bir sürekli etki alanı var... Ya da işte Necdet Kalay'ın o dönem çok meşhur olan 70'lerdeki kayık resimleri devam edelim. Ya da ciddi izler bırakmış Fikret Mualla, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin Dino, Paris ekolünün etkileri, ya da bir, Nuri İyem. Şimdi bunları niçin gösterdim? Bir yerde bu sistemin ortasına, Paris Ekolu, ılımlı modern resimler, bu hat sanatı ve klasik resmin arkasından bir yerde Türkiye'nin "kaldırabildiği" estetikte dönemsel işler olarak geldiler ve belki Fikret Mualla, özellikle bizim kuşağımıza geçiş anlamında çok önemli bir ara tuğlaydı. İki kuşak ve bölge arasında önemli bir sanatçıydı. Picasso'nun ilk kübist işlerine, *Avignon'lu Kızlar'ın* ön çizimleri, skeçlerine bakıyoruz. Bunlar küçük kâğıtlara yapılmış basit, küçük çizimlerdir. Ama, bunlar sayesinde dünyanın en önemli modern sanat yapıtı *Les Demoiselles d'Avignon*'a bakıyoruz. Kübizme giden, Cézanne'ı, Afrika deformasyonunu oluşturan çıkış noktalarının ilk çizgileri bu küçük kâğıtlarda olabilir; bunların değeri bugün milyon dolarlarla ölçülür. Bunlara bakıp "canım bunun neresi sanat, bunu benim oğlum da yapar" diyen bir kültürü artık geride bırakmamız lazım. İşte bu nedenle bir yandan otobiyografimi yazıyorum, bir yandan bütün belgeleri, mektupları saklıyorum, kendi düşünce notlarımı saklıyorum (*başka bir kitap ve defterden göstererek*). Bunları sen de belki ilk defa görüyorsun Levent. Daha yapıt olmadan ilk önce bir küçük kâğıtta skeç halidir. En önemli iki, üç resimden biri. 87 yılında, basit bir kağıda yapılmış. Ama, bir fikir olduğu için belki ana tual yapıttan daha önemlidir. Sonuçta *collector's item* dediğimiz

ve bir koleksiyoncunun alabileceği, sahip olmak isteyeceği, istemesi gereken, ilk düşünce izleridir. En önemli yapıtlara, düşüncelere, dönemlere giden olayın alfabesidir.

Mesela 12 Eylül'e karşı çıkan şu gördüğünüz enstalasyon (*AKM'de yapılan 1988 sergisinin genel mekân fotoları gösteriliyor*) işkenceyi ve sansürü protesto sergisi 88'de açılmıştı. İlk gazete kupürünün kesimi; avucum kadardır bu haber. Daha sonra bana dört beş tane, bütün AKM'yi dolduran dev siyasal sergiler yaptırmıştır. Bütün bunların kökeninde *Cumhuriyet*'ten kestiğim o küçük gazete kupürü vardır. Gerçek bir koleksiyoner, gerçek bir müze, elle kesilmiş o ilk *Cumhuriyet*'in kupürünün orijinaline sahip olmak ister. Bunları yaşayacağımız gün, tahmin ediyorum bir adım atmış olacağız. Çok mersi.

L.Ç.: Peki çok teşekkür ederiz. Bu konuda tartışmaları sona bırakalım. Genco buyur lütfen.

Genco Gülan: Öncelikle bugün aranızda bulunmaktan çok mutlu ve gururlu olduğumu belirterek söze başlamak istiyorum. Zira değerli panelist arkadaşım ve Levent'in yanı sıra şu anda Nâzım Hikmet'in hatıraları ile aynı salonu paylaşıyoruz.[1] Nâzım Hikmet Ran'ın kullandığı birtakım eşyalar, el yazısı metinleri hemen yanı başımızda duruyor. O yüzden öncelikle birkaç dakika etrafınıza bakarak, Nâzım Hikmet'i yanı başımızda hissederek beni dinlemenizi rica ediyorum.

Kulaklarımda hâlâ çınlıyor: Memleketim, memleketim, memleketim... Ne yazık ki Hikmet, çok sevdiği yurduna, yaşarken dönememiş bir yazarımızdı. Ülkesine dönebilmek için yazdığı o iç sızlatan mısralardan ancak çok yıllar sonra, ancak eşyaları vatanına geri gelebiliyor. Büyük üstadın yanı başında durmak dışında kendimi bir kez daha şanslı hissediyorum çünkü, yaşarken gelip bu salonda konuşabiliyorum.

Sözlerime Sayın Bedri Baykam'ın bıraktığı yerden, yaşayan ve yaşamayan sanatçı ikilemi ile devam edeceğim. Öncelikle müzeler

1 *"Şehrime ulaşamadan bitirirken yolumu..." / Nâzım ve Vera, Moskova'dan İstanbul'a* sergisi, Yapı Kredi Sermet Çifter Salonu, 19 Ocak - 22 Mart 2008. Aynı adla sergi kataloğu da YKY tarafından yayımlanmıştır.

için hayatta olmayan sanatçılar daha çalışmaya müsait olsalar da biz henüz hayattayız ve doğal olarak sanatımızı icra etmeye devam etmek istiyoruz. Çalışmalarını takdir ettiğim, iş dünyası kökenli bir müze yöneticisi dostum "Kurumumuza yaşayan Türk Sanatçıların yapıtlarını almıyoruz" gibi bir cümleyi, bir sohbet esnasında bana aktardı. Cümle beni oldukça şaşırttı fakat yıldırmadı. Henüz ölmek gibi, sanatı bırakmak gibi planlarım da yoktu. Dolayısıyla çalışmaya devam ettim. Beğensem de beğenmesem de, birtakım kurumlar ile işbirliği yapmak zorunda olduğumun farkındayım, hem de onlar da benimle –bir şekilde- çalışmak zorunda olduklarının farkında olmalılar. Günümüzde zaten piramit yağmalama devri bitmiştir. Artık Louvre Müzesi'nde bile yaşayan çağdaş sanatçılara sergiler yapılmaktadır. Dünyada sanat da, müzecilik de hızla değişiyor ve bu değişime hep beraber ayak uydurmak zorundayız.

Bu noktadan Sayın Bedri Baykam'ın "*this has been done before*" (bu daha önce yapıldı) klişesine atlamak istiyorum. Sanata başlarken ilk karşılaştığım bu cümle de benim için benzeri bir etki yapmıştı. Zira, siz sanata yeni başlıyorsunuz fakat, karşınızda duvar gibi duran bir cümle var. Her şey çoktan yapılmıştır. Peki o zaman biz ne yapacağız? Bütün sanatçılık sürecim, bu tip yaptırımcı cümleler ve bu tip cümlelere karşı şahsen nasıl çıkışlar üretilebilir, onun araştırması ve çözümleriyle devam etti. Tabii buradaki soruların bazılarının cevabı var, bazıları yok. Nâzım Hikmet bugün eşyalarıyla da olsa Türkiye'ye gelebilmiş durumda. Ama Türkiye'ye gelemeyen bir sürü insan var. Çok şükür, şu anda burada, aranızda konuşabiliyorum ama konuşamayan, yapıtları sergilenemeyen bir sürü sanatçı var.

"*Artist mort*" açılımdan "*nature mort*" kavramına atlamak istiyorum. Sanat geleneğinde, natürmort yani ölü doğa kavramı da çok önemli. Çıkış noktası aslında *camera obscura* ve benzeri kopyalama teknikleri. Kımıldamadan duran nesneleri algılamak ve kopyalamak çok daha kolaydır. Bugün de size göstermek istediğim iki resim de bu kavram ile ilgili. Bu resimler de birazdan size göstereceğim *Fashiontv Magazin*'in içindeki iki fotoğrafta yer alıyorlar. *Fashiontv Magazin* abonesi olduğum ya da bir bayiden satın almış

olduğum değil fakat, postama bırakılmış bir dergi. Benim de gelen her postaya göz atmak, broşürleri karıştırmak gibi bir alışkanlığım var. Baskısına para harcandığı hemen belli olan kalın dergiyi incelerken karşılaştığım fotoğraflarda yer alan tablolar, bir ressam olarak özellikle dikkatimi çekti. Bu iki fotoğraftan ikincisinin birincisine olan benzerliğini fark ettikten sonra durumu daha önemsemeye başladım. Fakat fotoğrafları bugünkü konuşmada da bir gösterge olarak kullanmaya karar verme nedenim konuşma konumuzun koleksiyonerlik ve koleksiyonculuk olması ve bu fotoğraflardan birincisinin de dergide "f.collection" başlığı altında yer alması idi. Haberin başlığı aynen şöyledir: "'Demsa Collection', Cengiz Çetindoğan koleksiyonunu sunar..."

Röportaja çok uzun girmeyeceğim. Fakat ilk paragrafı aynen alıntılıyorum. "Sekiz yılı aşkın bir sürede oluşturduğu 500'ü aşkın yapıt içeren ve Türk resim sanatının gelişimini özetleyen seçkin bir koleksiyona sahip olan Demsa Group Yönetim Kurulu Başkanı Cengiz Çetindoğan ile koleksiyonun baş yapıtlarını, bu birikimi değerlendirmek, sergilemek ve sanat severlerle paylaşmak için Beyoğlu'nda açacağı müzeyi, dünya sanat gündemindeki koleksiyonculuk olgusunu, sanatta yatırımı ve bu bağlamda hedeflerini konuştuk." (Sayfa. 52) Sizlerle bugün paylaşmak istediğim göstergebilimsel olarak fotoğrafların çözümlenmesidir. İmajda kişi, Sayın Cengiz Çetindoğan, bir natürmort'un, varak çerçeveli bir karpuz natürmort'unun yanında koyu renk takım elbisesinin içinde kameraya bakmaktadır. Çetindoğan'ın sinek kaydı traşlı suratındaki mağrur gülümseme bir gurur ifadesi taşır. Yan tarafta da Sayın Cengiz Çetindoğan'ın Beyoğlu'nda olduğu belirtilen, fakat tam adresi yer almayan, müze binasının küçük bir resmi bulunmaktadır. Dergide fotoğraftaki resmi yapan ressamın ismi verilmemektedir. Fotoğrafı şimdi sizlere de gösteriyorum. Yahşi Bey aramızda tanıyabilecek mi acaba tabloyu?

Yahşi Baraz: Hüseyin Zekai Paşa...

G.G.: Teşekkür ederim. Dergide isim verilmemiş, o yüzden burada ismi not alıyorum. Sizlere ikinci olarak göstereceğim fotoğrafın özelliği birincisine çok benzemesi. Yusuf Keskin imzalı ve

yukarıda tarif etmeye çalıştığım fotoğraftan beş on sayfa önce yine bir iş adamının boy fotoğrafı, yine model kravatlı, traşlı, orta yaş üstü bir erkek, arkada yine yaldızlı bir çerçeve, yine ressamın ismi yazıda geçmiyor ve yine bir karpuzlu natürmort.

İzleyici: Aynı fotoğraf olabilir mi?

G.G.: Hayır, aynı fotoğraf değil, iki ayrı kişi, iki ayrı karpuzlu natürmort. Her iki modelin de tek eli cebinde olsa da birinci fotoğraftaki iş adamı ceketli. İkinci fotoğrafta bu kez Sayın Demir Sabancı yer alıyor, yine kravatlı fakat ceketini çıkartmış. Kameraya bakarak yine gururlu bir gülümseyişle poz vermiş. Her iki fotoğraf da tam sayfa kullanılmış. Önemli bir nokta; ikinci fotoğraftaki natürmort birincisine göre oldukça daha özensiz boyanmış, oranlarda bir çarpıklık var ve karpuz imgesinin yanında bu kez kavun da yer alıyor.

B.B.: Karpuz taze değil ikincide...

G.G.: Kanımca meyveler arasında bir fark yok ama ikinci fotoğraftaki oranlar resmin amatör bir elden çıkmış olduğu izlenimini uyandırıyor. Röportajı okuduğumuzda dikkatimizi çeken şey Sayın Sabancı giydiği ayakkabıların, kıyafetlerinin tasarımcılarının isimlerini gayet açıklıkla belirtmektedir (Giorgio Armani'yi severim. Aynı zamanda Serdar Özbilgi'ye bazı takımlarımı diktiririm... Prada kısa botlarımı severim. bkz. Sayfa 37). Fakat, iş adamının, önünde gururla durarak fotoğraf verdiği, muhtemelen anonim yağlı boya tablonun ismi, ya da ressamın ismi, ne metinde ne de alt başlıklarda geçmemektedir.

İzninize sığınarak ve aynı dergideki iki fotoğrafın inanılmaz benzerliğini kanıt olarak göstererek, ben şahsen bu iki fotoğrafın bugün ülkemizdeki koleksiyonculuğun düzeyini gösterdiklerini iddia ediyorum. Sayın Baykam'ın soyut çözümlemelerinden sonra benim sunuşumu, elimizdeki dergi sayesinde, somut bir gösterge kabul edin lütfen. Somut verilerden yola çıkarak ama bunlar ile çok direkt bağ kurmadan da bir dizi çıkarımda bulunacağım. Daha sonra da bu çıkarımlar ve mecazlar kullanarak yeni sorulara varmaya çalışacağım.

Birincisi; Türkiye'de 2008 yılında söz konusu olan koleksiyonculuk hâlâ özellikle resim üzerine odaklanmıştır. İkincisi; Re-

sim denince otomatik olarak empresyonist resim anlaşılmaktadır. Üçüncüsü; Şahıs koleksiyonlarında da ölü doğa ve ölü sanatçı otomatik olarak daha makbul kabul edilmektedir. Dördüncüsü; el sanatları türevi yerli anonim yapıtlar hâlâ çok yaygındır.

Türkiye'de birtakım yeni kurumlar, yeni müzeler kuruluyor, koleksiyonlar gün yüzüne çıkıyor ve bunlar belirli projeler yapıyorlar. Fakat yeni projeler toplumsal değişimin bir ürünü olmadıkları için de ezber bozmaya yönelik olmuyorlar. Yine Bedri Bey'in önünde "Modern ve Ötesi" sergisinin kataloğunu görüyorum. Buradan Modern kavramına geçmek istiyorum. Sayın Çalıkoğlu'nun düzenlediği "Modern Türk" sergileri üzerinden de gidebiliriz... Yanılmıyorsam iki tane...

L.Ç.: Ben sadece birincisinde vardım.

G.G.: Modern sergilere geçmeden hemen koleksiyonculuk konusundaki yorumlarımı kısaca toparlamak istiyorum. Ülkemizde koleksiyonculuk günümüz itibariyle hâlâ amatör düzeydedir. Türkiye'de koleksiyonerlik ve müzecilik hâlâ kişisel zevk etrafında kurgulanıyor ve bu kişisel zevkler (ya da zevksizlikler) çok da sorgulanmaya açılmaları gerekliymiş gibi hissedilmiyor. Fakat şahıs koleksiyonları da gün ışığına çıktıklarında artık kamuoyunun malı olmaktadırlar ve tartışılmaya açılmalıdır.

Buradan da, biraz önce değindiğim, modernite kavramına geçmek istiyorum. Bilgi Üniversitesi'ndeki "Modern ve Ötesi" sergisinin panellerinin birinin ancak sonuna yetişebildim. Şahsen bana Türkiye'de modernizmin Türk ismiyle beraber kullanılması bana biraz sorunlu geliyordu. Yaklaşımımı panelde de açıkça belirttim: Kanımca, Türkiye modern olmamıştır, ileriki bir tarihte Türkiye modern olmayacaktır. Zaten modernizm de bitmiştir. Dolayısıyla da modern olmayan bir toplumda modernizmini kanıtlamaya çalışmak gayet yapmacıktır. Aslında modern sanat, modern toplum yapısı ile birebir ilişkilidir. Kitap ya da gazete okuma oranları artmadıkça ya da bir şehirde açılan sergi sayılarını belli rakamlara çıkartmadıkça ya da bebek ölümleri oranları düşmedikçe modernizmi kendi kendimize kanıtlamaya çalışmamız ancak bizim geri kalmışlığımızı kanıtlamaktadır.

Özellikle sanata yeni başladığım 80'li yılların sonu ve 90'lı yılların başında Türkiye'de çok konuşulan bir söylem vardı; "tesis yok". Orijinali futbol literatüründe klasikleşmiş olan deyim, o dönemde sanat alanı için de sık sık kullanılırdı. Bugün müze ve üniversite binaları inşa edildikten, hatta içleri yapıtlar ve öğrencilerle doldurulduktan sonra görüyoruz ki hâlâ çok ciddi eksikler var. Türkiye dünyadaki 17. büyük ekonomi ve dolayısı ile parasızlık da artık geçerli bir bahane olamaz. O zaman sorun nerede?

Toplumsal dönüşümdeki çarpıklık da kültürel alandaki geri kalmışlığa bir mazeret olmamalı. Türkiye'de feodal ilişkilerin gelişme sürecinde birer mantar gibi su yüzeyinde belirmesini seyrederken referans kavramlar da sürekli kayıyor ve kaymakta. Süreçte klasik patronaj ilişkilerinden *(patron-client)*, klasik aile ilişkilerinden, klasik mülkiyet kavramlarından bahsediyoruz. Dolayısıyla klasik mülkiyet kavramında da daha tanımlanabilir, sahip olunabilir sanattan bahsediyoruz fakat çağımızda yeni sanatın mülkiyet ilişkilerini zora sokması tüm bildik tanımlamaları dinamitliyor.

Özetleyelim, zengin bir ülkenin geri kalmasının nedeni kötü kültürel yönetimdir. Türkiye'yi bir "ölü doğa" ya çevirmek isteyen AKP hükümeti işe kültür alanından başlamış ve ilk icraat olarak Kültür Bakanlığı'nı kapatıp, Turizm Bakanlığı ile birleştirmiştir. Büyük bir ünlem: Yirmi birinci asrın başında bile Türkiye Cumhuriyeti'nin bir çiftçiyi azarlarken "sanatçı" sıfatını kullanan bir Başbakanı var. (*Radikal*, 12 Şubat 2006) Açıkçası böylesi bir başbakanı olan bir hükümetten sanat alanında ciddi katkılarda bulunmasını zaten beklemiyorum. Fakat, hükümetin ya da bakanlar kurulu üyelerinin kültür ve sanattan anlamaması, Türkiye'nin sanat ortamının kötü yönetilmesine bir sebep olamaz. Madem bir göreve seçildiniz, gerekli konuları çalışıp öğreneceksiniz.

Spesifik olarak da Türkiye sanat ortamı çok kötü yönetilmektedir. Burada hükümet kadar kültür sektörüne hızla yerleşen özel sektörün de büyük payı vardır. Burada biz sanatçılar olarak suçsuzuz demiyorum. Durumdan sektördeki tüm oyuncuların payı vardır. Doğru. Ama şunu belirtmek istiyorum, sektörde lider olmak

isteyen yeni oyuncuların pembe bir çözüm paketiyle ortaya çıkıp yaygın katılımla çalışmaları gereklidir.

Şöyle bir açılım daha yapmak istiyorum. Türkiye'de sanat kültür ortamının kötü yönetilmesi bizlere ve ülkemize itibarın yanı sıra para kaybettirmektedir. Örneğin, Türkiye'deki tekstil sektörü, İtalyan markaları gibi kâr marjı yüksek fiyatlara satış yapamamaktan yakınırken, bunun nedeninin İstanbul'un sokaklarının Milano'dakiler gibi taş kaldırımlarla döşeli olmaması olduğunu akıllarına bile getirmiyorlar. Yani, tekstile yatırım yapmanın bir yolunun, sokaklarımızdaki Arnavut kaldırımlarının üstüne asfalt döşememek olduğunu daha fark etmiş durumda değiller. Bunun nasıl farkına varırlar, kaldırımları kurtarır oradan da yeni tasarımcılar aramaya geçerler, pek bir fikrim yok.

Altını çiziyorum: Tüm Türkiye olarak geri gitmekteyiz! Hem ülke olarak geri gitmekteyiz, hem de kültürel ortam olarak geri gitmekteyiz. Büyük bir hızla artan nüfusu gördüğümüzde ya da dünyanın ilerlemesine baktığımızda kamyonun geri geri kayabileceğini fark etmemiz gerekiyor. Gerileme sonuçta tüm toplum olarak bizi etkileyecek. Gerileme nasıl engellenir, çok basit bir cevabı yok ama genç nüfus büyük bir umut. Gerilemenin farkına varmak da iyi bir başlangıç olur.

Her şeye rağmen kendimize güvenebiliriz. Bunu gerektiren diğer bir unsur dünya kültürünün temelini oluşturmuş topraklarda bulunuyor olmamız. Bastığımız topraklar on binlerce yıllık farklı medeniyetlerin harmanlandığı bir coğrafya. Dolayısıyla bu topraklarda bile öyle bir nüfus, öyle bir medeniyet var ki –berbat yönetime rağmen- hâlâ dünya çapında istisnalar çıkabiliyor.

Günümüzde kültüre ilişkin sorunlar eskisine göre çok daha derin. Yani yarın öbür gün bu işe yatırım yapmaya yeniden başladığımızda hemen düzelmeyecek birtakım ciddi alt yapı sorunlarımız var. Türkiye'de bütçeden kültüre ayrılan para yüzde binlerden yüzdelere yani binli oranlardan yüzdeli oranlara çekilmeden de bu kamyonun geriye kayışını durdurmak mümkün değil hiçbir şekilde ve bence bu da Avrupa Birliği ile görüşmelerinde henüz bize bahsetmedikleri detaylardan. Yani Avrupa Topluluğu'na üye olmak isti-

yorsak, Türkiye'de müze gezme, internet kullanım oranlarını ya da opera bileti satışlarını Avrupa standartlarına çekmek zorundayız.

İzleyici: Siz müzecilik ile ne zaman ilgilenmeye başladınız, biraz da ondan bahseder misiniz?

G.G.: Üniversite yıllarımda çok sayıda müze gördüm. Avrupa'da da gittiğim her şehirde, her kasabada önemli bir müze ya da opera binası vardı. Benim de müzelerle daha fazla ilgilenmeye başlamam 90'ların başlarında oldu. Tomur Atagöklerin, Hüsamettin Koçanların yeni müze uğraşları sırasında UPSD'de (Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği) yönetim kurulunda görev yaparken tam bu tartışmaların ortasına düştüm. Bir Türkiye klasiği; sürekli tartışıyor ama yol alamıyorduk. 1997 yılında müzeyi kendim kurmaya karar verdim.

"Performans Günleri" sırasında bunu bir proje olarak DAGS'a (Disiplinlerarası Genç Sanatçılar) önerdim. Bir zamanlar İstanbul Müzesi yapılmaya çalışılan fakat daha sonra Topkapı Sarayı'nın geri aldığı Darphane'de bir festival yapılacaktı. Bende dedim ki, neden buraya –bir sanat yapıtı olarak– müze ismini koymuyoruz? Yani birinin ortaya çıkıp bir müze kurması ve işe bir yerden başlaması lazımdı. Fakat ilk geliştirdiğim "kapıya bir müze tabelası asma" önerim proje kurulundan geri döndü. Bunun üzerine başka bir mecraya atlayarak, taşınabilir bir müze yapmaya karar verdim. Saydam bir naylon torba buldum, üstüne İstanbul Çağdaş Sanat Müzesi yazdım, içine de değişik sanatçılardan aldığım orijinal yapıtlar ve birtakım röprodüksiyonlarını doldurdum. "Performans Günleri" sırasında bu çantayla sergi alanında dolaştım. Yapıtın üstünde kuruluş tarihi olarak "şimdi" yazıyordu.

İzleyici: Müze ve taşınabilirlik kavramlarını nasıl bağdaştırıyorsunuz?

G.G.: Kaplumbağalar da evlerini arkalarında taşırlar. Taşınabilirlik zaten üstünde çalıştığım bir kavramdı. Kolaj ve *assamblage* kavramlarından da bir çeşit koleksiyonculuğa bulaşmıştım. Müzecilik ile beraber kendimi hikâyenin yeni bir bölümünde buluverdim. Üç dört sene sonra New York'taki *Museum as Muse* sergisine gittiğimde öğrendim ki zaten dünyadaki birçok sanat-

çı müze kavramı ile ilgili işler üretiyormuş. Marcel Duchamp'tan Christian Boltanski'ye kadar birçok sanatçı müze kavramından etkilenip bununla ilgili işler üretmişler. Ben de bu sergide İstanbul Müzesi tişörtüm ile Türkiye'yi temsil ettim. Yapıt New York'ta İstanbul'dakinden çok farklı bir ilgi gördü. Zira proje Türkiye'de başıma sürekli işler açmıştı. Örneğin, İstanbul'da bu projeyi Günümüz Sanatçıları sergisine öneri olarak sunmuştum. Yapıt bu sefer jüriden geçti. Fakat ilginç bir şekilde yapıt depolandığı Yıldız Üniversitesi'nin depolarından kayboldu. Çalındı mı çöpe mi atıldı bilmiyoruz. Yapıtım AKM'de sergilenecekti ama ortada yoktu. Ne yaptım? Pes etmedim. Karakola gittim, polise zabıt tutturdum.

B.B.: Müze çalındı diye mi?

G.G.: Müze çalındı diye değil, yapıtım çalındı diye... Sergiye de bu belgeyi astım.

Müze tartışmaların ortasına düşmemin diğer bir nedeni, şu anda başbakanımız olan Tayyip Erdoğan'ın o yıllarda Feshane'deki bir sanat müzesi girişimine engel olmasıdır. Müzeyi o yıllarda, Levent Çalıkoğlu'nun şu anda birlikte çalıştığı Eczacıbaşı Grubu kurmaya çalışıyordu. Seçimden sonra, tam müze kurulacakken o zamanlar Büyükşehir Belediye Başkanı olan Sayın Recep Tayyip Erdoğan müzenin kurulmasına engel olmuştur. Çok ilginçtir, İstanbul Modern'i açan kişi, aslında o müzenin üç dört sene evvel de yapımına engel olmuş olan kişi. Çok ilginç bir tesadüf mü dersiniz, Türkiye'ye has mahsus bir şey mi dersiniz. Hele açılış fotoğraflarını düşünürseniz, bu açılış töreni, Nilüfer Göle'nin çok eleştirilen *Modern Mahrem* kitabının sağlamasıdır mı dersiniz bilemiyorum.

L.Ç.: Feshane projesinde Sayın Tayyip Erdoğan yoktu. Sayın Nurettin Sözen'in dönemidir. Nurettin Bey'le yaşanan sorunlardan dolayı iptali gelmiştir. Tayyip Erdoğan'la alakası olan bir süreç değildir.

G.G.: Sayın Recep Tayyip Erdoğan'ın demeçlerini çok iyi hatırlıyorum. Ben de müzeyi kapatan kişi nasıl oluyor tekrar açılmasına vesile oluyor diye çok şaşırmıştım. Sonra fark ettim ki Türkiye'de iktidarlarla büyük holdinglerin çok farklı bir ilişkisi var. Bu bizim gibi sıradan vatandaşların ve sanatçıların anlayama-

yacakları ilişkiler. Bazen iyi olabiliyorlar, bazen de kötü olabiliyorlar. Sonra tekrar iyi oluyorlar. Bu ilişkiyi çok kavrayamıyorum. Kişisel bir hatanın düzeltilmesine ve bir sanat müzesi kurulmasına çok olumlu bakıyorum. Hatta açılışın Avrupa Topluluğu müzakerelerine yetişmesini bile olumlu buluyorum. Kavramak istediğim nokta, müze binalarının neye dayanılarak tahsis edildiğidir. Zira anayasamızda açıkça yer alır: "Hiçbir kişiye, aileye, zümreye veya sınıfa imtiyaz tanınamaz."

Şahsen ben de 1997'den beri ben de bir sanatçı müzesi kurmaya çalışıyorum ve bir müze binası arıyorum. Buradan da açıkça hükümete soruyorum: Müze binaları, hangi kriterlere göre tahsis ediliyorlar? Yani hangi yasalara göre Eczacıbaşı Holding'e Boğaz kıyısında bir müze binası tahsis ediliyor? Ve yine hangi yasalar ile Bilgi Üniversitesi Haliç kıyısında başka bir müze binası alıyor? Ve hangi yasaya göre vatandaş Genco Gülan müze binası alamıyor? Nedense hiç konuşulmayan bu konuları yüksek sesle sormak istiyorum ve cevap bekliyorum. Sayın Burhan Doğançay'a ithafla da bir müze yasasının artık ne kadar gerekli olduğunu tekrar vurgulamak istiyorum. Özel sektörümüz sanat alanında gayet faydalı işler yapıyorlar. Fakat yapılan tüm bu işlerin kitabına uydurulmasını değil, öncelikle müzecilik alanında yeni kanunlar çıkarılmasını ve bu kanunlara uygun olarak iş yapılmasını talep ediyorum.

Diğer bir talebim kültür sektöründeki özel ve kamusal, keyfi ve akademik alanlarının daha net olarak tanımlanması. Kamu servislerinden veya sermayesinden faydalananların keyfiyetlerinin de bir çeşit geniş tabanlı toplumsal denetim mekanizması altına alınması çok önemli. Müzelerde göstermelik yönetim kurumları değil, kültür politikası belirleyecek, taban ile yakın ilişkili bireyler görmek bizim son şansımız.

Acınacak durumdaki İstanbul Resim Heykel Müzesi ile ilgili bir yazıda müzenin yöneticisi Prof. Ferit Özşen, "müzeme para yatıranın ismini kapıya altın harflerle yazarım" demişti.

Herkes yeni bir müze açma derdindeyken neden kimse Atatürk'ün kurduğu müzeye yatırım yapmıyor onu da anlamıyorum. Yoksa ölü doğa severler (Hatırlayacağınız gibi 2/B *yasası or-*

man işlevini kaybetmiş alanların imara açılarak kentleşmesini kapsıyor) müzeleri de mi ölü seviyorlar?

Konuşmamı şu sorularla tamamlamak istiyorum. Şu anda bir sanat müzesine canlı yapıtlar nasıl kabul edilir? Canlı sanat eseri ya da Bedri Baykam'ın deyimiyle *live art* müzeye nasıl girebilir, onları araştırıyorum. Bu yönde de "Ben Müzede Yaşıyorum" isimli bir uluslararası misafirlik programı başlattım. Detayları, Marcus Graf ile hazırladığımız *Kavramsal Renkler* isimli kitapta bulabilirsiniz. Teşekkür ediyorum.

L.Ç.: Şimdi efendim, sanatçı çağırınca bütün bu prezantasyon, bütün bu sunum hem humor hem ağır eleştiri, bütün bu tatla birlikte yürüyor. Çok teşekkür ediyoruz gerçekten. Şu ana kadar olmayan bir havada, tonda, başka bir zeminden bakarak bütün bu yaşadığımız zamanı bir şekilde tahlil etmeye ve anlamaya çalışıyoruz. Gerçekten de mayınlı bir alan. Bunun, bu konuşmanın sonu yok ve herkesi de birbirine bağlayacak bir alan. Çünkü temelde sanatçılar var diye biz bu süreci yaşıyoruz. Sanatçıların üretimleri bir şekilde müzeye, koleksiyonlara yerleşiyor. Bu işaretleri – işte Bedri'nin işaretleri – bunları çok ciddiye almak lazım. Sonuçta bu koleksiyonlar da her türlü okumaya açık olarak yapılabilecek yorum ve eleştirilerle, gökten inen yapıtlarla oluşmuyor. Bunlar birer kültür durumu işareti ve ister istemez bu yapıtların, bu üretimlerin ortada var olması ile bir şeye dönüşüyor. Tabii ki tartışmanın pek çok cephesi var burada ama önceliği biz sanat cephesine vermek zorundayız ve sanatçıların bu konudaki nazik, ince, duyarlı, eleştirel, sert, keskin tavırlarını ve bu konudaki düşüncelerini belli bir tartışma zemini olarak temel kabul etmemiz lazım. Biz tabii bu konuşmalarda şunu da yapmak istiyoruz: Bu işaret ettiğimiz veya farklı koleksiyonerler de bir şekilde burada yer alsın. Ama tabii mesele sadece koleksiyon oluşturmak veya sadece müzecilik değil; bu hikâyenin önemli bir adımı da galericilik sistemi. Galericilik sisteminde de genç veya bu konuda deneyimli, yıllarını bu işe vermiş insanları da bir araya getirmek istiyoruz. Çerçeve olarak benim ekleyeceğim bir şey yok açıkçası. Buradaki konuşmalar oldukça net, açık, berrak. Bütün konuşmaların da bugünkü her iki konuşmanın da işaretleri ortada.

Kitaba da dönüşeceğine göre bu zaten gelecekte nasıl okunur, nasıl yorumlanır? Üç aşağı beş yukarı bildiğimiz şeyler olacaktır. Ben salondan soru var mı diye bir hareket noktası belirlemek istiyorum. Bu kadar renkli konuşmalara soru yakışır açıkçası.

İzleyici: Ben tam bir soru değil de bir ekleme yapmak istiyorum, dahası kendi yorumumu söylemek istiyorum. Benim açımdan Batı toplumunda, Batı tarihinde, Batı medeniyetlerindeki müzelerin çok bir matah bir tarafı yok. Bence hepsi aslında tamamen çok büyük bir ayrımcılığın sonucu kurulmuş kurumlar ve bunca değer vermenin de anlamı yok. Müze müze, işte sanat yapıtı, işte koleksiyonculuk. Bunlar erkek egemen kültürünün bir sonucudur ve yüzyıllarca bin yıllarca kadının aşağılanmasını ve ikinci sınıf görülmesinin bence bir tespitinden başka bir şey değildir. O bakımdan bu düzenin sürmemesini çok diliyorum. İnşallah Türkiye'de Batı'daki gibi, Batı'nın benzeri müzelerin yapılması için çok fazla bir çaba sarf etmez. İnşallah bu tür çabaların önü kesilir, hatta bunu diliyorum. Böyle müzeler inşallah açılmaz. Yani sürekli olarak erkeğin sözünü, erkeğin yapıtını yüceleştiren ve bu tür koleksiyonlar da umarım yapılmaz. Birtakım erkek iş adamlarının kendilerini ne kadar güçlü olduklarını, başka erkeklerin yapıtlarının önüne geçerek sergilemeleri de bence çok çirkin. İnşallah bu tür koleksiyonculuk da gelişmez Türkiye'de. Bu da ikinci dileğim. Kadını yalnızca bir karpuzun benzeri şekilde bir tablonun içinde yer alabildiği bir sanat düzeni beni hiç ilgilendirmiyor. İnşallah böyle bir sanat Türkiye'de gelişmez. Dileğim gerçekten kadın erkeğin eşit olarak bir platformda sanat dünyasının içinde yer alması. İnşallah Türkiye'de öyle bir sanatçılar, öyle bir kritikler, öyle bir eleştirmenler, öyle bir vizyon gelişir ki bütün dünyada yapılmış bu ayrımcı, bu maskülen düzenin hakim olduğu dünya yıkılır ve farklı bir sanat anlayışı, farklı bir kurumlaşma gerçekleşir. Böyle bir ütopyam var ve bence bunun dışında herhangi bir alternatifi savunmak maalesef ayrımcılığın devam etmesini istemek olmaktadır. Söyleyeceğim bu kadar.

B.B.: Tabii ki Türkiye'de feminizmin gelişmesini, kadın erkek ilişkisinin gelişmesini istiyoruz ve Türkiye'de ve tüm dünyada sanatta cins ayrımcılığının olmamasını istiyoruz. Bunun sonucu

Türkiye'de müze olmasın, koleksiyon olmasın, bu tip müzeler gelişmesin cümlesi belki bu şekilde cümleleştirilmemeli. Bu şekilde öne çıkarılmamalı. Bakın ben 80'li yıllarda dünyada "modern sanat tarihi Batı'nın bir oldu bittisidir" deyip, Batı egemenliğinin diğer ülkelerin sanatçılarını dışlayan tavrını ve müzelerin yalnızca beş büyük Batı ülkesinin sanatçılarına ayrılmış olmasını genel olarak eleştirirken, aynı yıllarda benim yaptığım manifesto ve sokak eylemlerine paralel olarak *Guerilla Girls* Amerika'da müzelerdeki kadın erkek ayrımcılığı ve kadınlara ayrılmayan kotalarla ilgili şeyler yapıyorlardı ve bunlar birbirlerini tamamlayan hareketlerdi. Sonuçta benim yaptığım çıkış Afrikalı, Güney Amerikalı, Orta Doğulu, Uzak Doğulu sanatçıların haklarını gündeme getiriyordu. Onlar da kadın sanatçıların haklarını gündeme getiriyorlardı. Türkiye'nin şöyle bir farkı var ki – ben *Maymunların Resim Yapma Hakkında*'da bahsediyorum bundan– mesela Türkiye'de sanatta egemen olan, egemenlik noktası alan insanlar arasında Beral Madra var, Tomur Atagök var, Jale Erzen var. Birçok adı geçen önemli kadın sanatçımız var. Hale Asaf da var, Tomur Atagök de var, Arzu Başaran da var, Hale Tenger de var, İpek Duben de var... Daha saymaya devam edebiliriz. Aslında oranlara baktığımızda Türkiye'deki kadınların çağdaş sanatta isimlerinin geçmesi ve egemenlik noktalarında olması belki Amerika'ya göre daha ileride. Bunu açmamız ve geliştirmemiz lazım. Bunu eşit hale getirmemiz lazım. Bu konuda daha da öne çıkaran çalışmalar yapmamız lazım. Bu konuda hemfikiriz.

Bülent Özsoy: Ben Genco Gülan'a soru sormak istiyorum. Kavramsal sanatçı olarak en son kitabından yola çıkarak soruyorum. *Kavramsal Renkler* çok hoş bir kitap. Kavramsal sanatçı olarak en çok karşılaştığınız zorluk, eserlerinizin sergilenmesinde mi, eserlerinizin anlaşılmamasında mı yoksa fon bulamamakta mı? Onu merak ediyorum. Nedir sizin genç bir sanatçı olarak karşılaştığınız zorluklar?

L.Ç.: Genel olarak diyelim. Belki Türkiye'deki durumla yurtdışındaki durum farklı olacaktır.

G.G.: İstanbul'da çalışan bir sanatçı olarak bütün uğraşımız aslında imkânsızları imkânlı hale getirmek üstüne kurulu. Özel-

likle Türkiye'de kavramsal işler yapan bir sanatçı olarak varlığını sürdürmek neredeyse imkânsız. Şu anda yurtiçi ve yurtdışında birtakım projelere davetliyim, örneğin Hırvatistan, Meksika, Kore'de farklı sergiler için davetler aldım. Fakat çözmem gereken birbirinden alakasız birçok denklem var. Öncelikle her proje için fon yaratmak ve yönetmek zorundasın. Türkiye'de sporu destekleyen çok, ama sanatı düzenli olarak destekleyen bir kurum yok. Yapıtların üretiminde yoksunluk estetikten çok daha önce gelen bir kriter. Yine Bedri Baykam'ın söylediği gibi, adil olmayan bir yarıştayız.

Dünya sanat ortamında adil bir yarış varmış gibi bir his var, ama ortada öyle bir şey yok. Sanatçısını destekleyen ülkeler var, desteklemeyen var. Burada hem devlet hem özel sektör olarak söylüyorum. Sanatçısını destekleyen Kore hem bir dünya sanatçısı çıkarttı ve Türkiye'yi geçerek dünya liginde oynayan bir oyuncu oldu. Ben her şeye rağmen Türkiye'de yaşıyorum ve bu benim bilinçli tercihim. Türkiye'de yaşayarak sanat yapma kararını kendim verdim. Her projede, işi gerçekleştirebilmek, başladığım işi bitirmek bile benim için bir mucizeye dönüşüyor. Mesela Brezilya'daki sergiye katılmak benim için ödülün kendisi ya da sigortasız kargonun sağ salim dönmesi. Bırakın o yarışmaya katılıp ödül almak, oraya gidebilmek benim için bir ödül. Ağustos ayında Singapur'da davet edildiğim uluslararası bir konferans var, hem bilim hem de sanat alanında bir konferans. Ne üniversitem destekliyor, ne TÜBİTAK. Kültür Bakanlığı zaten ortada yok, Dışişleri Bakanlığı da gayet rahat diyebiliyor ki "bizim ilgi alanımız değil". Singapur uzak. Hadi yakın olunca bir şekilde cebimizden uçak parası verip gidiyoruz. Ama her şey bir yere kadar. Sonra da toplum olarak diyoruz ki, "Türkiye bilimsel alanda neden geri kalıyor? Sanatta neden bu haldeyiz? Türkiye'nin itibarı niçin bu kadar kötü?" Sonuçta bizim için sahaya çıkıp yarışabilmek bile kazanmak haline geliyor. Ama sanırım öncü olmak da bunu gerektiriyor.

B.B.: Ben buna hızla birkaç ekleme yapmak istiyorum. Belki bu sığdıramadığım bazı şeyler de tam bu soruya uyuyor. Biz burada özetle devlete rağmen ve medyaya rağmen sanat yapıyoruz. Medyanın ilgisizliğine ve günde seksen sayfa gazete yayınlayıp, bunun

iki sayfasını sanata ayırmayan bir medyaya rağmen sanat yapıyoruz. Spor sayfası altı, yedi sayfa, sekiz sayfa. Öte yandan bir de devlet bütçesinden Türkiye'ye bakın. Atatürk'ün döneminde İstanbul Resim Heykel Müzeleri açılıyor ve Atatürk yaşarken her yıl devlet sergisi koleksiyonundan alınan yapıtlara devlet bütçesi oranı üzerinden harcanan parayı bugünün parasına vursanız trilyonlar ediyor. O günkü, savaştan çıkmış, kendini kurmaya çalışan devletin bütçesinden alınan yüzde oranını bugünkü bütçeye vurduğunuz zaman trilyonlarca liralık yapıt alınması lazım – ki bu yapılmıyor. Türkiye Cumhuriyeti doksan bin cami yapmış, sıfır modern sanat müzesi yapmış. Bu rakam çok çarpıcı olduğu için her konuşmamda veriyorum. Doksan bine üç yüz değil, doksan bine üç bin değil, otuz değil, doksan bine sıfır. Bu çok ciddi bir skor. Böyle bir skor, böyle bir averaj görülmedi Türkiye liginde hiçbir futbol veya basketbol karşılaşmasında. Doksan bine sıfır. Ayrıca mesela özel sektör sanata önem verir gözüküyor. Her birine teşekkür ediyoruz, hiç yoktan iyidir. Ama bir gerçeği de onların artık anlaması lazım. Halkla İlişkiler ilişkisi olarak "canım biraz da sanata ucundan para ayıralım, bu da bize zaten gazetelerde para vermediğimiz haber, reklam sayfası olarak geri dönüyor" mantığını özel sektörün artık bırakması lazım. Büyük güzel sergiler yapılıyor, sonra sanatçıya diyor ki, katalog yapacak bütçe yok, deniliyor. Ee üç gün önce o özel sektörün, o bankanın bilançosu yayımlanmış oluyor Türkiye'de gazetelerde tam sayfa. Gururla milyarlarca dolar kârla, en kârlı, Avrupa'da dünyada şu kadar numara olan bankayız deniyor. Demek ki, orda olmayan şey para değil. Olmayan şey sanata sanatçıya ilgi, sevgi, saygı. Mesela Genco Gülan gibi bir genç sanatçının şu anda o konuşmayı nasıl yapacağını geliştiriyor olması lazım. Oraya nerden uçak bileti bulacağını arayarak kaybettiği zaman değil, yapıtımı nasıl yapacağım diye onunla ilgili üç kitap okuması lazım. Ama, bunlar Türkiye'ye çok maliyet olarak geliyor. Sonuçta bu yüzden tesis yokluğu, para yokluğu dedim, yoksa tesise para var, karpuza da para var. Karpuz resmine özellikle para var. Sonuçta geçen hafta 450 bin liraya bir empresyonist manzara resmi satıldı. İyi güzel, peki aksini söylemiyoruz. Türk sanatı oralardan geçme-

liydi ki bir estetik değer oluşsun, bir kültürel tarih bellek oluşsun. Ama kuduz aşısını ben şimdi buldum desem bana derler ki, "Teşekkür ederiz, Pastör sizden önce bulmuştu". "Ama ben mavi kuduz aşısı buldum" desem de bir şey fark etmez. Şimdi AIDS ve kanser aşısı bulmanız lazım, onu bulursanız olur. Sanatta da bu örneği verebiliriz. Yani biz AIDS ve kanser araştırması yapıyoruz. Ama ülkemizin ana pastasında ayrılan o küçük minimumun ana bölümü de hâlâ Heybeliada manzaraları, odamdan ormanın manzarası... Monet'nin, Renoir'ın geliştirdiği estetik otuz, kırk yıl rötarla Türkiye'de yapılmış. Tamam bizim için manevi değeri var, ama böyle bir ortamda biz 700 dolarlık bir uçak bileti çıkaramayacak kadar kilitlendiysek, bu bütün ülkenin bir sorunu. Avrupa Birliği de bakın Türkiye'nin hiç bu yüzüyle ilgilenmiyor. Aynı hükümet gibi, Avrupa Birliği için de varsa yoksa Türkiye'de türbanın serbest kalması ve yayılması. Türkiye'de müzeciliğin gelişmesi diye bir şart mı var Türkiye AB ilişkilerinde? Türkiye'de devletin sanata her yıl şu kadar koleksiyon ya da para yatırması gibi evrensel standartlara Türkiye Cumhuriyeti'ni çekmek gibi çağrı ya da şart mı var? Hayır. Onlar da bunu kabul etmiş. Yok. Diyarbakır'ı ikinci bir başkent gibi bir konuma getirmek, türbanı yaymak. Böyle bir ilginç yorum içindeler ve yine o karpuz fotoğrafı siyasette tarih kalacak bir fotoğraf, özellikle o isimsizlikle. Şimdi bakın rahmetli bir koleksiyoncu, Ali Koçman mesela, yine klasik resim, empresyonist resim, büyük şeyler toplardı. Kezâ rahmetli Ahmet Ertegün – gerçi Ertegün sürrealist koleksiyon da yapardı. Sonuç olarak o kadar çok ilginç anektodlar yaşadım ki bu bahsettiğimiz meşhur tıkanmasıyla, Türk sanat tarihinde kalabilir bu kelime: Karpuz tıkanması! Yani bir yerde o estetik değer, "Karpuz Tıkanması" önünüzde, bütün bu bahsettiğimiz yenilikçiğin, sanatın olmazsa olmaz arayış şartnamesi, olduğu gibi olayın alfabesi önünde bir tıkaç olarak o cehaletin bir parçası olarak duruyor, bu bir. Ve mesela çağdaş sanat almak mı? Hayır Allah Korusun, hiç olur mu öyle saçmalık, tövbe, tövbe, yani işadamı "biz çağdaş sanat almıyoruz" cümlesini "aman uyuşturucu kullanmıyoruz" der gibi söylüyor!. Ama ne bileyim işte bu adını zikrettiğim iki koleksiyoncudan biri "doktora gitmek istersen işte bin lira borç

vereyim" diğeri de "efendim, bir dişçi faturasıyla resim takas etmek istersen, bunu yapacak bir dişçi tanıyorum New York'da" gibi laflar söyleyerek tarihime girdiler. Otobiyografimde var bunlar. Buna benzer şeylerle besleniyorsunuz artık, napacaksınız ki!. Ülkeninin bu konudaki cehaleti, önünüzde bir tıkaç. Tabii kavramsal sanat olduğu zaman işin boyutu ikiyle, üçle, beşle çarpılıyor, çünkü ortada "bunu oğlum da yapar" diye eleştirecekleri çizim bile yok!!

L.Ç.: Peki, teşekkür ederim.

B.B.: Aslında söyleyeceğim bir iki şey daha var ama soru var mı diye sustum. Konuşmayı abluka altına almayayım diye.

İzleyici: İyi akşamlar. Aslında hepinizin tahmin edebileceği gibi özellikle Avrupa ülkelerinde, Batı ülkelerinde diyelim, müzelere ve benzer organizasyonlara gitmek istediğiniz zaman kuyruklarda beklediğiniz oluyor. Bayağı bekliyorsunuz, hem de saatlerle ifade ediliyor. Fakat örneğin İstanbul'da bu dört sene önce açılmış İstanbul Modern'in Perşembe günü ücretsizdir. Perşembe günü gittiğinizde sizi kapılarda karşılıyorlar, ücretsiz olduğu bir gün bile. Şimdi bu bir saptama. Bundan sonra şunu öğrenmek istiyorum. Birkaç sene önce Picasso'nun sergisi açıldı, Sabancı Müzesi'ndeydi herhalde. Burada da benzer bir durum yaşandı, yani kuyruklar oldu, girilmedi. Ben de üçüncü defada anca girebilmiştim bu kalabalıkta. Bunun bir yorumlamanızı rica ediyorum, her iki sanatçıdan da. İyi bir şey midir? Çünkü bununla ilgili eleştiriler de olmuştu. Bu nasıl bir organizasyon? İyiyse, acaba nasıl genişletilebilir? Sorum bu. Teşekkürler.

G.G.: Orijinal Picassoların Türkiye'ye gelmesi çok olumlu bir şey. Ama daha ilginci, orijinal Picasso'lar Türkiye'ye ilk defa Sabancı Müzesi tarafından gelmiyor. Irak Savaşı'nda, Saddam'ın sarayından kaçırılan eserler Türkiye üzerinden geçirilmeye çalışılırken yakalanıyor ve ilk Picassolar Türkiye'de bir polis merkezinde sergileniyor.

Picasso sergisi Türkiye'deki gelmiş geçmiş en büyük sanat sergisi değil, ama sanat alanındaki en büyük en kapsamlı reklam kampanyasıdır. Etkili olduğunu kabul etmek gerekli, ama önemli bulduğum eleştirilerim de var. Öncelikle, tanımı gereği, bir müze-

nin uzmanlaşması, koleksiyon oluşturması ve daha sonra koleksiyonundan seçkileri sergilemesi gereklidir. Türkiye'deki tüm yeni müzeler, sözleşmiş gibi, koleksiyona değil –ödünç aldıkları yapıtlar ile gerçekleştirdikleri sergileri– pazarlama iletişimine para yatırıyorlar. Sabancı Holding ve Sabancı Üniversitesi saygın kurumlardır. En kısa zamanda koleksiyonlarındaki eksikleri kapatmaya girişeceklerini umut ediyorum.

Pazarlama konusuna girdiğimizde de iletişim yapıtlardan öne çıkmaktadır: "Picasso İstanbul'da" ya da "Louvre İstanbul'da" gibi... İkinci sergi başlığı bence özellikle ilginç, zira İslam eserlerini, aynı Camel'in tütünü gibi önce ihraç ediyorsunuz sonra ithal. Yapıtlar önce Fransa'ya gidiyor, ondan sonra değerlenip, itibar kazanıp Türkiye'ye geri geliyor. Yani yapıtlar muhtemelen yasadışı yollarla yurtdışına çıkarılıp birtakım koleksiyonlara giremezse, Türkiye'ye tekrar girmesi makbul hale gelmiyor. Binlerce yıllık değerler kaçak inşaatlarda kepçe kenarından hafriyata karışıyor. Türkiye'de ne yazık ki böyle komplekslerimiz mevcut. Bunu aşmak lazım.

B.B.: Ben burada şunu ekleyim yine. Genco bahsetmişti açılışta, Nâzım Hikmet belgelerinin arasında olduğumuzdan. Mesela Nâzım Hikmet'in Semiha Berksoy'a yazdığı bir aşk mektubunun zarfı bende. Yine o dönem kendi yaptığı bir deseniyle beraber çerçeveli duruyor evimde, yani bu belgelerden biri benim koleksiyonumda. Bunlar çok önemli şeyler. Bütün bu izler, bütün bu yaşanmışlıklar. Koleksiyonculuk ve *collector's item* dediğimiz sahip olma duygusu yaratan yaşanmış tarihin izleri, izdüşümleri. Bununla, dünyada kimin kim olduğundan, o kişinin kendi tarihçesinden, kimin ilk yaptığından geçen çok uzun bir dünya sanat tarihi düşüncesinin ve düşünce tarihinin bir parçası olduğunu söylüyoruz. Geçen sonbaharda üçboyutlarla ilgili yaptığım serginin broşüründe şöyle bir makalem olmuştu. "Andy Warhol Türk olsaydı neler yaşanırdı?" diye. Andy Warhol Türk olsaydı, önce "bunu ben de yaparım, ne olacak serigrafiyle fotoğrafı almış buluşturmuş, hadi oradan" diye iyice bir aşağılanıp pataklanırdı. Tabii Batı'da da "bu sanat mı?" diye her zaman dendi. Monet'ye de dendi, Picasso'ya da dendi. Soyut Dışavurumcuların boyalarına da dendi. Andy Warhol'a

da dendi. Önce öyle karşılanırdı. Sonra ısrarla ve inatla tutunup, galerici Leo Castelli'yle sisteme kabul ettirdikten, Lichtenstein'la beraber Pop Sanat dediğimiz fenomeni çıkardıktan sonra Warhol, Warhol oldu ve Lichtenstein, Lichtenstein oldu. Türkiye'de olsaydı iki yıl, üç yıl tükürme, aşağılama ve alay etme sürecinden sonra bu iş tutulmaya başladığında, sözüm meclisten dışarı olsun, galericilerimiz hemen bunun yan türevlerini üretirlerdi ve yine sonuçta belki Warhol'da beş, sekiz yıl sonra "sahi ya, sen de mi hâlâ bunu yapıyorsun, sen kimsin ki, sen çok aşağılanmıştın zamanında, hâlâ mı ortalarda mısın?" diye yine fırça yerdi Warhol ve belki ondan daha büyük, daha hoş, daha güzel bir kızı seçerek zamane Marilyn'ininı yapan adam kral olurdu. Türkiye'de sanatın öncelik değerine saygı bu ülkede sıfır. Halbuki işin alfabesi bu. Nasıl ki mesela futbolun amacı golse, sanatın da amacı bu ilkler tarihi olmasıdır. Bu işin gol kadar alfabesidir. Ayakla oynanır ve gol atılır futbolda. Sanatın da özet tarifi budur. Bu tarif Türkiye'de bilinmemektedir ve galericiler kimi zaman taklit sahte resim yaptırarak bu işi bir dekor satışı düzeyine çekebilmektedirler. İlla sahte Fikret Mualla anlamında demiyorum bunu. Yani bir akımın, bir yaklaşımın, bir estetik konumun kendisini satacağına, onun türevini satmak, dönüşümünü satmak. On, on beş yıl sonra oturmuş, aynı empresyonistteki gibi kırk yıl rötarlı şeyi yapmak. Çağdaş sanatta da bu sürmektedir. Bu mesela gerçek koleksiyonculuğun gelişmesinin önünde bu bir engel olarak durabilmektedir ciddi anlamda; galericilerden gelen hatayla koleksiyonerlerin bilgisizliği ve konu hakkında donanımsızlıkları sayesinde beslenmektedir. "Eee bu da BMW gibi araba, o da aynı boy, onun da kaportasından ses geliyor, biri on lira, biri üç lira! O halde üç liralığı alalım" gibi şeyler vardır.

Son olarak yine *collector's item*'la ilgili, sizi güldürecek bir şey anlatayım. Normalde bir serginin kataloğu olur. Ben iki ciltlik otobiyografim *Harika Çocuk ve Sonsuz Okyanus*'u 11 yılda yazdım. Çok da detaylı. Belki dünyada bu kadar detaylı kitap vardır, yoktur. Ben 30 yılın bu kadar yoğun anlatıldığı bir kitap görmedim. Neyse. Ama sonuçta hedef neydi burada? Sanat dünyasında bir sanatçının gelişim süreci, yaşadıkları, evrakları, evreleri, kendi estetiğini nasıl

geliştirdiği, kökenlerinin ne olduğu, esin kaynaklarının ne olduğu, kendi siyasal, sosyal, cinsel hayatını nasıl yaşadığı, nasıl geliştirdiği. Bütün bunları en kılcal damarlarına kadar anlatacaksınız ki sonuçta o kişinin yapıtlarıyla gerçek bir dikkatli sanat tarihçi ya da koleksiyoncu o ilişkileri kurabilsin. Bu yapıtı yaparken de Türk medya ortamında çok sansasyon yaratan belki hatırlayacağınız o olay yaşandı. Neydi bu olay? Kitabımla detaylarıyla yazdım; 14 yaşımda ilk spermimi sildiğim peçeteyi saklamıştım, hatıra defterimin içine koymuştum ve bu hatıra defterinin içinde kalmıştı. Türkiye'de biliyorsunuz göbek bağları veya adı nedir sünnet kopan parça bunlar saklanır. Ayrıca kanlı çarşafların sergilendiği bir toplumdan geliyoruz başka gerekçelerle. Ben de bunu 14 yaşımda saklamıştım. Şimdi iki şıkkım vardı bütün bu dökümü yaparken. Ya bunu toplumla paylaşacaktım her şeyi anlattığımı söylediğim kitapta ya da gizleyecektim. Türkler bunu anlamaz, Türkler bunu deforme eder, Türkler bunu alay eder, bozar, vs. demeden kendinle dürüst olman lazım. Bu yaşanmış, bu bilgiyi tabii ki ortaya koyacaksın, saklamayacaksın. Ben de tabii ki bu bilgiyi saklamadım ve sonra bu tahmin edeceğiniz şekilde deforme oldu. Öyle bir deforme oldu ki sanki Bedri Baykam Taksim'de gündüz vakti sperm akıtıyor ve ortada "sperm sanattır" diye bayrakla geziyor. İşin komiği bu da olabilirdi! Sperm sergilenmesi, bir yapıtın sperm ve kanla oluşması. Kaldı ki, şunu bilin ki, birçok sanatçı sperm ve kanını boyayla da kullanmıştır, bunlar zaten bilinen şeyler. Ama, sonuçta mesela bu "*this has been done before*'la da ilişkili değil mi? Ne dediler yine hemen? "Efendim bunu ben de yaparım", "eee yaparsın ama daha önce yapılmıştı zaten" demenin artık bir fonksiyonu yok bu ülkede çünkü önünüzde kültüre saldıracak her fırsatı kullanan şaklabanlar var. Fakat bunu şunun için söylüyorum: Bu ortamda da bu bir risk ise, o risk alınmalıydı. Bu riskin bedeli aşağılanmaksa, o gün bu yaşanmalıydı. Mühim olan benim bunu inanarak yapmam veya bu belgelerin bu tartışılırlıkta bile olsa, reel gerçek yaşanmış parça olarak toplumda paylaşılması. Ben şahsen kendi mantığımda bir koleksiyoner olmuş olsam, bunu başkası yapmış olsa o hatıra defterine olduğu gibi sahip olmak için herhalde yedi tuvale, on tuvale

vereceğim değeri vermek isterdim. Özgünlük anlamında. Bunların alfabe olarak, sanat tarihsel veri olarak, şu içinde bulunduğumuz odada da özellikle, bu değer yargılarının ve *collector's item* mantığının Türkiye'de gelişmesi için birer ipucu olduğunu düşünüyorum.

L.Ç.: Çok teşekkür ediyorum. Saat sekizbuçuk. Biraz toparlamak gerekir diye düşünüyorum. Hakikaten sanatçı bakışı farklılığını kabul etmek lazım. Bütün bu küçük işaretler, büyük laflar hepsi birbirine bağlı. Biz meseleye şu ana kadar biraz tarihsel bağlamda, Türkiye'de kültür endüstrisi nereye doğru gidiyor bağlamında baktık. Ama nihayetinde işin gerçekten sanat tarafından duran bir alanı var ve biz bu alanı ne kadar çok enine boyuna didiklesek de biraz daha derine inebileceğimizi düşünüyoruz. Çünkü Bedri'nin verdiği yeteri kadar önemli bir örnek. Yani düşüncenin fışkırdığı an. İki taraflı önemli ve biz bu önemi hâlâ idrak edemedik. Bu kesin. Burada her türlü koleksiyon yapıtı halledilebilir, koleksiyonerler dilimlenir; kaç tane koleksiyonerimiz var zaten, dilimlenebilir. Bu konuşmanın da sonu yok. Ama bütün bu tarifte, bütün bu konuşmada aslında en önemlisi şu: Biz sanatı nasıl idrak ediyoruz? Bunu iyice kestirmemiz lazım ki ondan sonra Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik meselesine gidelim.

G.G.: Sanat tartışmalarında da "Renkleri güzel olmuş" yaklaşımının ötesine geçmemiz lazım.

L.Ç.: Öyle olması lazım. Peki, katıldığınız için çok teşekkür ediyoruz.

B.B.-G.G.: Biz de teşekkür ederiz...

Şeniz Atik – Şennur Şentürk

16 Mayıs 2008

Levent Çalıkoğlu: Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik konulu bu dizimizde çok önemli iki konuşmacımız var. Kırmadınız, geldiniz. Hoş geldiniz.

Şeniz Atik: Teşekkür ederiz.

L.Ç.: Sayın Doktor Şeniz Atik, İstanbul Arkeoloji Müzesi uzman arkeologlarından ve Sayın Şennur Şentürk, Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi'nin yöneticisi. Uzmanlaşma meselesinin koleksiyon ve koleksiyonerlik üzerinden nasıl işleyebileceği, uzmanlaşmanın bir müze fikrine nasıl zemin hazırladığı, müzecilik dediğimiz alanda uzmanlık fikri, koleksiyon yönetimi, bir müzenin ayakta durması için gerekli olan teknik ekipman ve düşünce alt yapısı, bütün bunlar ilgi alanımızda. Müzenin ekonomik açıdan kendini yürütmesini gerektiren bütün sahnenin de üzerinden geçebiliriz, ama bence her iki konuşmacının kişisel deneyimlerini bizlerle paylaşmaları bile yeterli. Tabii ki söz tamamen onlara ait. Sizin istediğiniz şekilde akışı sürdürme şansına sahibiz. Ben izninizle ilk konuşmayı size vermek istiyorum, buyurun.

Şeniz Atik: Teşekkür ederim. Ben müze nedir, bunun bir tanımını yaparak başlamak istiyorum. Çok kısa bir tarihçesini verdikten sonra tartışma ortamında herhalde konu bizi bir yerlere getirecektir. Müze eski Yunan dilinde *museion*'dan türetilmiş bir sözcük.

Helenistik çağın bir ürünü olan *museion*, İlkçağ Grek kültüründe düşüncelere dalınacak bir yer, bir felsefe kurumu; başka bir deyişle, esin perileri Musaların tapınağı idi. Milattan önce 306-285 yılları arasında Mısır'da hüküm süren Yunan asıllı Ptolemaios Soter, Pharos kanalı ile Mareotis gölü arasında birkaç yıl içinde kurduğu kente Büyük İskender'in adını verir; İskenderiye olarak bildiğimiz bu kentin en önemli yolunun üzerinde, sarayın bahçesinin ortasına bir *museion* yaptırır. *Museion*'un çevresinde kitaplık, amfitiyatro, gözlem evi, yemek ve çalışma odaları, botanik ve hayvanat bahçeleri yer alır. Hem üniversite, hem akademi, hem de manastır niteliği taşıyan bu *museion*'da Yunanistan'ın ve doğu ülkelerinin eski ve yeni sanat yapıtları yavaş yavaş toplanır, belgelenir ve korunur. Aynı zamanda şairler, coğrafyacılar, bilim adamları ve sanatçılar İskenderiye Sarayı'nda toplanır. Bir anlamda İskenderiye Müzesi günümüzün müze kavramının çekirdeği sayılmaktadır. Romalılar ise müze sözcüğünü felsefi tartışmaların yapıldığı yer olarak kullanmışlardır. Daha sonraki yıllarda, bu müze kelimesi hiç kullanılmaz, ta ki 1450'li yıllarda İtalya'da Lorenzo Medici ailesine ait bir koleksiyonun tanıtılmasında kullanılana kadar.

16. yüzyıla gelindiğinde ise daha çok galeri, resimlerin ve heykellerin sergilendiği mekân ve kabine- ki bugün biz bu terimi sikke koleksiyonun bulunduğu yer için hâlâ kullanıyoruz- sözcüklerinin "Müze" yerine kullanımına rastlanmaktadır. Müze sözcüğü giderek yukarıdaki kullanımlarını yitirerek, bu kez tüm koleksiyonların saklandığı, korunduğu ve bazı başka işlevler de üstlenen bir kurum olarak ortaya çıkar. Uluslararası Müzeler Konseyi ICOM 1955'teki toplantısında müzeyle ilgili bir tanım yapar; müzenin amaçlarının başına insanın ve toplumun gelişimini koyarak bir anlam yüklemeye çalışır ve "Müze toplumun ve gelişimin hizmetinde olan, halka açık, insana ve yaşadığı çevreye tanıklık eden malzemelerin üzerinde araştırma yapan, toplayan, koruyan, bilgiyi paylaşan ve sonunda inceleme, eğitim ve zevk alma duygusunda doğrultusunda sergileyen, kâr düşüncesinden uzak, bağımsız, sürekliliği olan bir kuruluştur" tanımını yapar. 1962'de Neuchatel'de düzenlenen ICOM sempozyum notlarında ise müze; araştırma, koruma, eğitim ve kül-

tür etkinlikleri de içine katılarak, üç işleve sahip bir kurum olarak tanıtılmaktadır. "Müze kültürel ve bilimsel öneme sahip nesnelerden oluşan koleksiyonları, inceleme, eğitim ve eğlendirme amaçlarıyla koruyan ve sergileyen, sürekli bir kurumdur" şeklinde tanımı yapılmıştır. Daha sonraki yıllarda ki günümüze yakın yıllarda, müze tanımının kapsamı artık genişletildiği gibi "kamu yararına" sözcükleri de eklenmiştir. "Müze kültürel değerlerden oluşan bir bütünü çeşitli biçimlerde korumak, incelemek ve halkın beğenisini yükseltmek ve halkı eğitmek amacıyla sergilemek için kamu yararına yönetilen sürekli bir kurum" şeklinde tanımlanmaktadır. Müze, koleksiyonu konusunda uzman bir kurumdur; amacı uzmanlık alanında kültürel birikimin bilimsel yöntemlerle korunarak halka ve gelecek kuşaklara doğru bilgilerle aktarılmasıdır, şeklinde son tanımını da burada eklemek istiyorum. Böylece müzenin kısaca bir gelişimini ve anlamını verilmeye çalışılmıştır.

L.Ç.: Peki bugünkü atmosferden etrafınıza bir perspektif açarak, bütün bu tanımların İstanbul sahnesinde, Türkiye genelinde nasıl işlediğini düşünüyorsunuz? Anadolu'daki müzecilik fikrinde mesela kamu yararı kelimesi çok önemsendi, ama düşünsel açıdan ve kurumlar açısından çağın dışında sanki.

Ş.A.: Bunu şöyle açıklayabiliriz: Müze tabii ki kâr kaygısından uzak. Önce görevlerini yapacak, ama kârı da düşünmemesi mümkün değil, çünkü artık kurumların yaşaması için biraz işletmeyi de ön plana çıkararak çalışması gerekir. Şimdi burada 60'lı yıllardaki tanımı veriyorum: Biliyorsunuz müze 60'lı yıllara kadar eserlerini koruyan, daha pasif bir kurumdu, sadece eserlere yönelikti, ama şimdi öyle değil. Şimdi artık her şeyi toplumla paylaşmak ve toplumu eğitmek, toplumun kültür seviyesini yükseltmek amacıyla da çalışıyor, ama bunu yaparken, bugün dünyada pek çok şeyin değiştiği gibi, müzelerin işletmelerinde de bir değişiklik olması gerekiyor. Bugüne bakıldığında müzeler eğer doğru işletilirse son derece kârlı kurumlar olarak da ortaya çıkabilir. Burada iş bu konuyu bilen, önemseyen donanımlı yöneticilere düşüyor.

L.Ç.: Mesela büyük müzelerin her yıl düzenli olarak boy boy bilançoları yayınlanıyor. Star müzelerin diyelim.

Ş.A.: Evet.

L.Ç.: Ne kadar ilgiyi çektiği, hatta gişe hasılatı dedikleri...

Ş.A.: Tabii, çok da doğru rakamlar.

L.Ç.: Bir taraftan, eleştirel olarak da bu büyük sahneyle müzelerin Disneylandvari bir atmosfere büründükleri gündemde.

Ş.A.: Bu konudaki düşüncem; Her müzenin farklı bir misyonu olmalı. Her müzenin kendi kimliği ile ilgili bir şey bu. Mesela bir arkeoloji müzesini bir Disneyland yapamazsınız ama belki bir çocuk müzesini yapabilirsiniz. Kaldı ki "Müze" dediğimiz zaman sadece arkeoloji müzeleri ya da saray müzeler düşünülmemeli. Müze çok geniş bir kavram. Bu dediğiniz konu, müzenin yaptığı işle, yüklendiği misyonla ilgili bir şey. Bir çocuk müzesi yaparsınız ya da mesela bir gemi müzesi yaparsınız, ticaret müzesi yapabilirsiniz. Zaten bizde o kadar çok yapılması gereken müze var ki. Mesela günümüzde bitki müzeleri, oyuncak müzeleri var. Kurulmuş müzelerde bunlar geliştirilebilir, daha aktif hale getirebilir ve orada söylediğiniz gibi Disneylandvari etkinlikler de yapılabilir ki bunların yurtdışında pek çok örneği var.

L.Ç.: Şu açıdan söylüyorum: Yerleşik algıda müze dediğimiz zaman herkesin kafasında sanat müzesi canlanıyor; yok halbuki böyle bir şey.

Ş.A.: Çok doğru.

L.Ç.: Müze dediğimiz fikir dünyada artık böyle işlemekte. Yaratıcı müzelerin içinde oyuncaktan teknolojiye, sağlıktan endüstriye pek çok alanda sahneler kuruluyor. En önemlisi de artık Disneylandvari dediğimiz şeyi, sanat müzesi ile özdeşleştirmekten ziyade, müzenin kendi gerçekliğiyle ilişkilendirmek gerekiyor.

Ş.A.: Evet, çok doğru.

L.Ç.: Zaten bazı müzeler ister istemez o kalabalığı ilişkiyi, heyecanı, gösteriyi muhakkak bünyesinde tutar. Bazılarında ise siz ne yaparsanız yapın, onu dönüştüremezsiniz.

Ş.A.: Mesela bugün Topkapı Sarayı'nın binlerce ziyaretçisi var, ziyaretçileri artık neredeyse randevu almaya başladılar. Onların Disneyland'e ihtiyacı yok, olması da gerekmiyor zaten. Söylediğim gibi her bir müzenin kendi misyonu içinde yapabileceği etkinlikler

var; konularıyla ilgili olarak yapılabilir. Mesela Arkeoloji Müzesi şu anda çok etkin sergiler yapıyor.

Ş.A.: Bu sergiler kendi konuları ile ilgili. Ama bu sergilerde eğitim ve iletişim birimlerinin eksikliği hissediliyor. Bunları tamamlarsanız fazla bir şey yapılması gerekmiyor zaten.

L.Ç.: Peki izninizle Şennur Hanıma döneyim. Sizin şimdi çok ilginç bir lokasyonunuz var. İstiklâl Caddesi'nin tam göbeğindesiniz. Müthiş bir kalabalık, ilk ve yanında da sergiler var. Hafta sonları korkunç izleyici çekiyor. Peki bu lokasyonun böyle bir müzeye nasıl bir avantajı var? Bazen de dezavantajı var mı?

Şennur Şentürk: Dezavantajı aslında yok, çok da avantajları var. Ama ben şimdi deminki konunun devamı olarak söyleyeyim: Müzemiz ilk kurulduğu, 92 yılında, sadece klasik müze şeklinde düşünmüştük, ama çatısı altında olduğumuz ekonomik kuruluşun halka daha çok ulaşmak, okullarla ve daha başka müşteri kitlesiyle iç içe olabilme misyonu vardı. Bunun dışında kuruluşundan bu yana 50-60 yıldır kültür sanat imajı ve birikimini halka yine sanatsal ve bilimsel yollarla aktarabilmek için daha hareketli bir ortam yaratmak istedik. Disneylandvari değil ama insanları sıkmadan hem eğlence hem eğitim şeklinde çok sayıda etkinlikler yaparak bu misyonu yerine getirmekteyiz.

L.Ç.: Sizin ilginç bir konumlandırmanız var; bir kültür merkezinin içerisinde bir müzesiniz.

Ş.Ş.: Aslında bu tür konumlanmanın dünyada örnekleri var. Mesela biz Japonya'ya sergi götürmüştük, aynı sergi farklı zamanlarda beş büyük şehirde açılmıştı, bu sergilerin açıldığı müzeler ve sanat galerileri şehrin merkezinde, çok katlı büyük alışveriş ve iş merkezlerinin içinde on beş yirmi katlı binalarda, ara katlarda veya üst katlarda olabiliyor, arkeoloji müzesi, etnografya müzesi ve çağdaş sanatlar sergilerinin açıldığı sanat galerileri gibi. Halkla çok iç içe mekânlar, alanlar bunlar. Özel müzeler ziyaretçi sayısının çokluğu ile bu şekilde hedeflerine daha çok ulaşıyor. Üstelik finansman yönünden bilet satışı geliri, sergi kitabı ve promosyon malzemesi satış avantajları var. Halk için de aynı şekilde alışveriş yaptığı yerde müze, sergi gezerek kültürel bir etkinlikte bulunabiliyor.

L.Ç.: Peki mesela Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi'nin nasıl bir koleksiyon politikası var ya da nasıl bir şekilde karar alıyor ve işliyor?

Ş.Ş.: Yapı Kredi'nin misyonu 1944'de belirlenmiş. Kültür ve Sanatın Bankası olması amaçlanmış ve bankacılıkla birlikte kültür sanatın çeşitli alanlarına çok emek harcanmış, mali kaynak aktarılmış ve bununla birlikte çok büyük koleksiyonlar oluşturulmuş. Mesela dünyanın en önemli sikke koleksiyonlarından biri bizim müzemizde bulunuyor ve araştırmacılara açık. Zaman zaman sergileniyor, yayınlanıyor. İlk zamanlarda kültürel mirasımızın edebiyat, halk oyunlarının derlenmesi ve kayda alınması, müzik alanlarına ve resim heykel gibi plastik sanatlar alanında da çok bilinçli olarak yatırımlar yapılmış.

L.Ç.: Başka ne var koleksiyonunuzda temel olarak?

Ş.Ş.: Etnoğrafya alanında tekstil, işleme, halı kilim, geleneksel kıyafetler gümüş tombak ve tesbih gibi geleneksel el sanatlarını korumak ve belgelemek amaçlı koleksiyonlar yapılmış. Özel müzeler yasası çıkınca müze olarak kuruldu fakat daha önce de dediğimiz gibi kurumumuzun hedefleri sadece koleksiyon oluşturmak ve bu koleksiyonları sergilemek değil. Sanat tarihi, arkeoloji ve geleneksel el sanatlarımız konusunda bilimsel çalışmaları halka aktarmada aracı olmak, dolaylı olarak eğiterek insanların bunları korumasını sağlamak.

Daha çok izleyiciye ulaşmak için sergilerimiz farklı konu ve konseptlerle devamlı yenileniyor, özel tasarımlarla hareketli sergiler oluşturuluyor. 1992-2009 arasında 48 sergi açıldı. Sergilerimizi hazırlarken sergi kataloglarını da sergide birlikte çalıştığımız uzmanlar ve danışmanlarımızla hazırlıyor, yayımlıyoruz. Türkçe ve İngilizce yayımlanan bu kitaplar sergilerin de kalıcı olmasını sağlıyor. Arkeologların yaptıkları kazıların sonuçları, diğer araştırmacıların yaptığı çalışmaları da böylece hem sergi mekânımızda hem yayınlarla halka güncel olarak ulaştırıyoruz. Bu yönden de müzemizim özel bir rolü, misyonu var.

L.Ç.: Sikkenin yanı sıra başka spesifik koleksiyon yönetiminiz ya da göreviniz var mı?

Ş.Ş.: Kumaş koleksiyonu, etnografyayla ilgili koleksiyonlar var. Karagöz oyunları var, bunlar sadece Türkiye de değil yurt dışında da sergileniyor, ülkemizin kültürel ve sanatsal anlamda tanıtımına doğrudan destek oluyor. Zaman zaman bu eserler de sergilerimizde gösterime çıkıyor tabii, ama biz bu mekânda duran sergi yapmıyoruz. Bizim şu anda kendi koleksiyonlarımızla ilgili görevimiz bunları korumak ve araştırmacılara açmak. Müzeye eser alımı veya koleksiyon oluşturma politikamız önceleri ülkenin şartlarına göre belirlenmiş, fakat şimdi kesin çizgilerimiz var, koleksiyonun dışında tamamlamayan yeni bir şey almıyoruz, var olanın geliştirilmesi, tamamlanması şeklinde yaklaşıyoruz konuya.

L.Ç.: Bu sergi politikalarınız neyin üzerine temelleniyor? Sergi sunumu konusunda gerçekten çok yenilikçi tavırlar sergilediniz. Sergi tasarımı fikri çok önemli yeri geldiğinde ama belirli bir zaman dilimi mi hedefleniyor?

Ş.Ş.: Bizim sergilerimiz yıllık olarak programlanıyor; senede bir tane arkeolojik, 2 tane etnografik ve teknoloji tarihi konularında sergiler planlanıyor.

Arkeoloji alanındaki sergiler kazılarda çıkan objeler eşliğinde kazı başkanları ve uzmanların bilimsel saptamaları, varsayımları sergi için derleniyor; her türlü bilimsel veriler halkın anlayacağı şekilde senaryolar ve mizansenlerle gösterilmek üzere sergi olarak tasarlanıyor ve uygulanıyor. Her bir serginin bilimsel danışmanı bulunmakta. Bilimsel danışmanın bilgilerini önce biz anlamaya çalışıyoruz, sonra bilimselliğinden ve ciddiyetinden taviz vermeden sokaktan geçen herhangi halktan bir insan, orta eğitim kurumu veya lise öğrencisinin anlama seviyesine indirgeniyor; kısaca bilimsel veriler gerçek yaşamın içinde halka ulaştırılmaya çalışılıyor. Bilimsel hesaplamalar, cetveller, raporlar çok fazla kullanılmıyor.

Gayet net ve özet bilgilerle konu doğrudan anlatılıyor. Bu şekilde sadece İstanbul halkı değil kazıların yapıldığı bölgelerden gelenler de köylerinde kasabalarında yapılan çalışmaların bu kadar anlaşılır bilgilerle ve somut müze objesiyle karşılarında görünce ilgiyle izliyorlar. Mesela Van'da Urartu kazılıyor, ama orada yaşayanlar köylerinde kasabalarında ne için ne yapıldığını bu sergilerde

okuyarak görerek farkına varıyor. Mesela en son Frigya sergisinde, ziyaretçi defterine çok kişi yazmıştı, "Biz Eskişehir'de yaşıyoruz ama bunu bilmiyorduk, burada öğrendik" diye. Dolayısıyla müzelerin doğrudan halkı eğitme misyonu olduğunu somut olaylarla bir kere daha vurgulamalıyım.

L.Ç.: Hem eğitim hem de anlaşırlık meselesi, kamu yararına sergileme fikri, son elli yıldır müzecilikte tartışılan bir süreç. Müzenin yukarıdan bakarak bir şekilde tarihi, geçmişi konumlandırması ve izleyiciyi çok hesaba katmadan, müzeyi bir tür bilim mekânı kılması fikri artık değişmek zorunda. İş belki Disneylandvari bir yere de gitmiş olabilir ama nihayetinde spesifik bir bilim alanının kendisini bir koleksiyonda veya espasta görünür kılması ve bundaki anlaşılırlık meselesi tabii ki sadece sanat müzelerinin kaygısı olmadı. Bütün bu sergilerde artık başka bir okumanın, başka bir tarih dilinin geçerli olması gerektiğini de gösterdi. Müzeye büyük bir kitle geliyor olabilir ama esas önemli olan o kitleyle bu serginin ilişki kurması. Bunun için pek çok şeye ihtiyacımız var. Yapıtın yanında kullandığımız açıklayıcı metinden, sergiye giriş anından itibaren davetkâr bir sunuma kadar bir sürü ekstra unsur var bu işin içerisinde. Siz Vedat Nedim Tör'de bunlara çok dikkat ediyorsunuz.

Ş.Ş.: Kurumumuzun müze kültürü açısından bir avantajı özel tasarımcılarla ve bilim adamlarıyla birlikte çalışarak konseptin ortaya çıkarılması ve bu sergilerin açık kaldığı 3-4 ay boyunca devamlı hareketli bir şekilde yaşaması. Örneğin ayda 2-3 defa konunun en iyi bilenin sergiyi anlatarak ziyaretçiye 1-2 saat gezdirmesi izleyici ile bilim adamını yüz yüze getiriyor ve izleyici için interaktif bir gezi oluyor. Sergi teması ve sergi konusunda sorular sorması, daha fazlasını öğrenmek istemesi ya da yöresel kültüründen haber veya bilgi vererek katkıda bulunması halk, müzeci ve bilim insanlarının iletişim sağladığı ortamlar oluşmakta, bu da sergilerin hedefine ulaştığını göstermesi bakımından çok önemlidir.

Ben müzemizin esas misyonunu daha önce çalıştığım Vakıflar Genel Müdürlüğü örneğinden yola çıkarak da anlatmak istiyorum: Bu kurum; ülke vakıflarını yönetmek, eskiden günümüze vakıf

çatısı altında korunarak kalan, kamuoyu yararına zengin insanlar tarafından kurulan camilerin, imarethanelerin, medreselerin ve kentin mimarı yapılarının restorasyonu ve konservasyonu görevlerini üstlenmiştir. Bu işleri yaparken, yaptırırken ana binanın artık kullanılmayacak kadar eskimiş ve korunması gereken orijinal parçalarının özel olarak oluşturulan ihtisas müzelerinde saklanması, korunması ve eğitim kurumlarının yararına sunulması gerekiyordu. Halı, kilim müzesi, halk sanatları müzesi, inşaat ve sanat, mimari eserler müzesi gibi branşlaşan müzeler, ayrıca devletin askeri müzeleri, kent müzeleri ve üniversitelerin ihtisas müzeleri de branşlaşan müzelerdir. Biz de bu branşlaşmaya benzer şekilde yol açacak, müze değil de müze galeri sergileri ile özel konularda, özel koleksiyonlar oluşturulmasına ve korunmasına katkıda bulunuyoruz. Bizim açtığımız sergiler yakın dönem arşivlerinin kazandırılması konusunda hayli yol aldırmıştır ilgilenen halka. Bilinçli olarak yapılan koleksiyonlardan gelişerek kurulan uzmanlaşmış müzeler, bugün bizim müzemizin sergi ve müze kavramı tanımına giriyor.

Biraz geçmişe dönüp baktığımızda; 1950'lerde Türkiye'de henüz eski eser bilinci tam yerleşmediği zamanlarda, bilim adamları ve zengin kültüre sahip insanlar, bir çatı altı altında toplanıp bütün koleksiyonların tanımlanması, kimliklendirilmesi için bir platform oluşturmuşlar. Bu platform Yapı Kredi finansman sağladığı, kaynak aktardığı için Yapı Kredi bünyesinde oluşmuş. Şu anda biz bu platformun devamı gibiyiz aslında. Mesela 1950'lilerde 40 bin tane paranın tanımı yapılmış; biz de bu tanımlı sikke koleksiyonu sayısını 55.000 e çıkardık. Bu aslında gerçek belgelere dayanan bir tarih yazımıdır ve bulunduğumuz coğrafyanın tarihi açısından çok, çok önemli kaynaktır.

Müzemizde arkeolojik sergilerin dışında açtığımız etnografya, teknoloji tarihi ile ilgili sergilerde bütünü oluşturacak parçaları bir araya getirmekte zorlanmaktayız. Devletin sadece arkeoloji alanında müzelere önem vererek, yeni müzeler açmasıyla veya var olan müzelerin iyileştirilmesiyle eski alan korunuyor, ama daha yakın dönemdekilere "nasılsa var, kolay bulunur veya gerek yok" diye bakılıyor. Biz yok olanları toplatmaya, gündeme getirmeye çalışıyo-

ruz. Mesela Milattan Önce 9000, 10.000 yıllarından kalma eserlere resmi müzelerde rahatlıkla ulaşılıyor. 1900- 1970'lere kadar her evde kullanılan gaz ocağına veya kaminetoya, 20. yüzyıl başında yaşamış olan Hoca Ali Rıza'nın fotoğrafına, mektubuna ulaşmak ise hayli zor. Yakın dönem arşivlerinin tutulması için bizim burada açtığımız sergiler teşvik edici oluyor.

Örneğin yazarların, edebiyatçıların, sanatçıların yaşam öykülerini, somut arşivlerini toplayan, kişisel eşyalarını, koleksiyonlarını yapan bir derneğin veya kişilerin oluşturduğu özel bir müze neden olmasın? Bunun gibi Avrupa ve Amerika'da örneklerine sıkça rastladığımız, mesela makarna müzesi, ayakkabı, dizayn müzesi, çanta müzesi gibi çok spesifik müzeler oluşması gerekiyor. Bizim açtığımız sergilerden birine mesela "Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi" başlığını verdik. 19. yüzyılda İstanbul'daki fotoğrafçıların fotokartlarını toplanmasına yol açtık. Daha sonra taş plak dedik, birçok insan taş plaklarını alıp geldiler, "Bunlar kıymetli mi?" deyip ellerindeki derlemeye, arşiv yapmaya başladılar. Bununla kalmayıp taş plakların içindeki müzikler cd'lere alınarak zengin repertuvarlar halinde halkın bugün bunları bilerek dinlemesine yol açtı.

Mesela "Cam Altında 20 Bin Fersah" diye bir sergi açtık. Camaltı resimleri, halk resimleri yani aristokrat koleksiyonların dışında halkın yaptığı resimler, inançlarını ve masalsı dünyalarına uygun resimler antikacılarda, eskicilerde, rafların altlarında bulunuyordu. Ne zaman ki burada bir sergi açıldı hepsi duvarlara asıldı, böylece bunlar bir nevi kurtarılmış oldular.

L.Ç.: Peki, bu sizin bütün arkeoloji müzelerindeki sergilerde önemsediğiniz bir şey mi? Bu değişimi biraz anlatır mısınız?

Ş.A.: Arkeoloji müzelerinde iki ana sergi kurgulaması var. Birincisi, yerleşik sergiler, yani ana konsepti oluşturan eserlerin sergilendiği ve uzun yıllar kalıcı olması gereken sergiler. İkincisi, geçici sergiler. Bunun nedeni; sürekli değiştirilecek eserler var, değiştirilmeyecek eserler var. Kaldı ki her sergileme eser için yıpranmayı da birlikte getirir. Bu nedenle müzeler öncelikle sergileme salonlarının verdiği imkanlarla ana sergilerini belirler ve düzenler. Ana konular her müze için farklıdır. Örneğin İstanbul Arkeoloji

müzelerinin koleksiyonlarının içeriği ile Çanakkale Müzesi ya da Afyon Müzesi'nin koleksiyonlarının içeriği farklıdır. Her üçü de ağırlıklı olarak arkeoloji müzesi olmalarına rağmen konuları ve de koleksiyonları farklıdır. Dolayısı ile her müze ana sergi salonlarının konusunu kendisi belirler ve sergiler. Bu ana konuların dışında kalan konularda da geçici sergiler yapılır. Bu geçici sergiler nasıl oluşur? Herhangi bir konu başlığında bir sergi yapılabilir. Mesela geçtiğimiz günlerde İstanbul'da Uluslararası Boncuk Kongresi yapılacaktı, bununla ilişkili olarak Özel bir üniversiteden bir boncuk sergisi yapılması talebi geldi. Bu talep değerlendirilerek, eserlerimiz gözden geçirildi ve "Boncuk: İnanç, güç ve güzellik" başlıklı dört ay açık kalan bir sergi hazırlandı. Çok da beğenildiğini düşünüyorum çünkü çok iyi eleştiriler aldı. Bu tür bir sergiyi hazırlarken müzeci de pek çok şey öğrenir. Arkeoloji Müzesi'nde olmak, oradaki bütün eserleri tanımak anlamına gelmiyor. Konular çok farklı –nasıl tıpta değişik konular var, arkeolojide de öyle –; her alanda, her konuda herkes aynı derecede uzman olamaz, bilgiye sahip olamaz. Bir konu üzerinde araştırmaya başladığımız zaman konuya siz de daha çok yakınlaşıyorsunuz, daha çok tanımaya başlıyorsunuz ve pek çok yeni keşifler yapıyorsunuz. Burada önemli olan bir sergiyi hazırlarken; hem bilimsel yanlış yapmayacaksınız hem de halkın anlayacağı dilde anlatacak ve sunacaksınız. Bunlar bizim en çok dikkat ettiğimiz şeyler. Kaldı ki gelen ziyaretçinin önemli bir kısmı da o konunun uzman kişileri oluyor. Hem bilimsel yanlış yapmayacaksınız hem de bu bilgileri sadeleştirerek sergi için bilgi panoları hazırlayacaksınız. Bunun için onlarca kitap yüzlerce makale okuyorsunuz ve bilgileri birkaç satırda özetleyerek insanlara daha anlaşılır dilde sunmaya çalışıyorsunuz.

Yine en son sergilerimizden birisi de "Gün Işığında Marmaray, Metro, Sultanahmet Kazılarında İstanbul'un Sekiz Bin Yılı". Biliyorsunuz Marmaray projesi kapsamında İstanbul'da çok büyük boyutlu kazılar yapılıyor. Zaten nereye el atsanız İstanbul'da her yerden tarih fışkırıyor. Dolayısıyla insanlar Üsküdar, Sirkeci, Yenikapı kazılarında bulunan eserleri merak ediyorlar, neler var, neler yapılıyor diye. Biz bunları sergilemeye çalıştık ve onları biraz daha

anlaşılır kılabilmek için ufak eserlerin büyük fotoğraflarını açıklamalarla koyarak vs halka ulaşmaya çalıştık. Sonuçta çok başarılı bir sergi oldu diyebilirim.

Arkeoloji Müzesi tabii bu etkinliklere sadece bugün değil, seneler öncesinden başladı. Çok zengin bir koleksiyonu var. Dünyanın en önemli müzelerinden biri. Ama Arkeoloji Müzesi de sonuçta sınırlı sayıda uzmanla çalışıyor. Bir uzman da kolay yetişmiyor. Meslekten gelen genç elemanların da bu süreç içinde bir şeyler yapabilmeleri zamanla oluşacak bir durum. Yeni gelen bir elemanın bir şeyler yapabilmesi için önce koleksiyonları çok iyi tanıması gerekir vb. Bu hızlı değişim içinde Arkeoloji Müzesi tabii ki yerini alacak. Çok önemli sergiler hazırlıyor ama iletişim kadrolarının eksikliği nedeni ile belki istediği etkiyi yaratamıyor ve dolayısı ile istediği sonucu alamıyor. Ancak söz konusu kadrolar olduğu zaman birtakım işler yapılabilir ve işlerin önü açılabilir. Bu doğrultuda yeniden yapılandırma çalışmaları Kültür Bakanlığı'nda başlatıldıysa da henüz tam anlamıyla hayata geçirilemedi. Müzeler şu anda çok aktif görünseler de hâlâ statik durumdalar; bunun nedeni de büroksasi, müzede yapılan her bir şey için bakanlıktan ya da genel müdürlükten izin alma gereği var. Bu kendi içinde doğru bir işleyiş olsa da çarkın hızlı dönmesini engelleyebiliyor. Tabii özel müzelerin de birtakım sorunları olabilir ama; devlet müzelerinin böyle bir ciddi bir işleyişi söz konusu.

L.Ç.: Devletin İstanbul Arkeoloji Müzesi ve Eski Şark Eserleri müzesi bütün bu tartışmaların kökeniyse, Cumhuriyet idealinde müzelerin hem eğitim açısından, hem görgü ve kültürel bir sahne yaratmak açısından birey vatandaş yaratmak için nasıl seferber olduğunu ve bu seferberliğin ilerleyen süreçte ne kadar geride kaldığını, bütçelerden, yönetim yanlışlıklarından dolayı bir sürü sorunumuz olduğunu artık hepimiz fark ettik, hepimiz hissediyoruz; bu konu önemli ama dediğiniz çok doğru bir taraftan da girişim var.

Ş.A.: Girişim vardı.

L.Ç.: 2000'li yıllarda devlet müzelerinde hem sergileme politikaları, hem koleksiyonların rahat seyahat edebilmesine yönelik birtakım özgürlükler, halkla buluşmak için alternatif birtakım etkinlikler yapılmıyor değil.

Ş.A.: Ama yeter mi?

L.Ç.: Yeterli değil tabii ama mesela şu konu çok önemli bence; mesela dedi ki Şennur Hanım "bu sergiyi tasarımcılarla da düşünüyorum". Mesela şimdi bu önemli bir alan. Kamuyla buluşmak için aracı rolü üstlenebilecek kişiler var.

Ş.A.: Arkeoloji müzelerinde yaptığımız sergilemelerde biz de tasarımcılarla çalışıyoruz. Zaten sergileme, mimar, arkeolog ve konunun uzmanlarıyla işbirliği içinde yapılır. Konunun uzmanları kendi programlarını hazırlar, hangi eserleri hangi akış içinde sunacağını belirler. Serginin kurgusu mimarla birlikte hazırlanır ve uygulama yapılırken yine devletin diğer kurumları - rölöve ve anıtlar müdürlüğü ile restorasyon ve konservasyon laboratuarı müdürlüğü - devreye girer. Bu kurumların uzman mimarları ve restoratörleri ile birlikte çalışılır.

Şu anda İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde bir eğitim birimi de kadrolu olmamakla birlikte çalışmaları yürütülmektedir. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde ve başka müzelerde de gene böyle girişimler var. Okul, üniversite ve müze işbirliğiyle eğitim çalışmaları yapılıyor. Önce okuldaki öğretmenler eğitiliyor. Onlarla birlikte proje olarak başlatılan çok ciddi bir eğitim çalışması; çok da başarılı bir şekilde yürütülüyor. Tabii devlet müzelerinde de artık eğitim önemli birimlerden birisi haline gelecek. Benim pek çok yurtdışı müzesinde görme ve inceleme imkânım oldu. Onlarda tabii bütün bu çalışmalar kurumsallaşmış. Bizde kurumsallaşma ve görev tanımları yok, eğitimle görevli olan arkadaşımız bir başka görevden de sorumlu tutulabiliyor, kısaca müze uzmanı birçok işi yapmak zorunda. Yurtdışındaki uzmanların bir avantajı; onların sadece belli sınırları olan belirli işleri var ve onu yapıyor, onun dışına çıkmıyorlar. Mesela yurtdışı sergilerinde benim çok imrenerek izlediğim konulardan ya da durumlardan birisi de her ekibin kendi işinin dışında hiçbir işle ilgilenmemesi. Örneğin; kâğıt konservasyonu yapan ekip ayrı, taş konservasyonu yapan ekip ayrı, giysi konservasyonu yapan ekip ayrı. Hepsi ayrı ayrı çalışıyor ve kimse kimsenin işine karışmıyor. Bizde öyle değil. Bizde konservasyon yapan arkadaş camı da yapacak, taşı da yapacak, madeni de yapacak, yani bir kişiden pek çok

iş bekliyoruz biz. Bizim müze uzmanları için de aynı şey söz konusu. Ben bugün bir sergi yaparken, sadece serginin küratörü olarak çalışmalıyım Ancak bunun aksine pek çok işi birden yapmak durumunda kalıyoruz, neredeyse serginin iletişimine varıncaya kadar. Bu da çok ciddi bir soru. Belki özel müzelerde vardır ama devlet müzelerinde bir halkla ilişkiler bölümü yok. Bu görevi kim yapıyor derseniz; bizler yapmaya çalışıyoruz, müdür yardımcıları yapmaya çalışıyor, ama aynı zamanda diğer işleri de yürütmek zorunda kalarak.

L.Ç.: Şimdi bazı sosyal alışkanlıkların olmadığı durumlar; ziyaretlerimizde algılama muhtemel olarak bundan kaynaklanıyor. Dolayısıyla şuna bakıyoruz: bilimsel bilgi zaten olmak zorunda. Sergileme disiplini de kendisini artık çağdaş bir etkinliğe büründürdü. İzleyicinin algılamasının sonsuz bir perspektif olduğunu bilmemiz, en azından ona göre belki bir şekil, bir renk, bir mekân duygusu yaratmak gerek. Bunları artık hissediyoruz ama artık şunu da algılamamız gerekiyor: çağdaş yöneticilik dediğimiz işin içerisinde eğitim zaten olmak zorunda.

Ş.A.: Eğitim olmak zorunda, halka ilişkiler de olmak zorunda. Bizim devlet kurumu müzelerinin en önemli problemlerinden biri de maalesef bu. Hepsinden çok önemli. Sonuçta çok güzel etkinlikler yapıyorsunuz; müze kendi içinde çok başarılı sergiler açıyor. O açtığı sergileri özel bir müze açmış olsa belki yer yerinden oynar; gerçekten çok ciddi çalışmalar yapılıyor. Bunun olmamasının nedeni de; bir müzenin müdürü müzedeki herhangi bir etkinlikle dahi konuşmak için, o konuyla ilgili bilgi aktarmak için genel müdürlükten izin almak durumunda. Bu nedenle devlet müzeleri – özel demeyeceğim, özel olduğu zaman daha farklı açılımlar olabilir ama – özerk olmalı. Benim yıllardır, dernek başkanlığı yaptığım dönemlerde de üzerinde durduğum ve en çok savunduğum konulardan birisi bu: Müzeler, özellikle bu çok büyük müzeler kesinlikle özerk olmalı. Devlete bağlı ama özerk olmalı. Kendi içinde kendi işletmelerini yapabilmeli, kendi iletişim kadrolarını oluşturabilmeli ve gene eğitim birimlerini oluşturmalı. Hatta ve hatta yayın birimini de, yayın politikalarını da oluşturmalı ve kendi işletmesini kendisi yapmalı.

L.Ç.: Dünyadaki en büyük, yani bizim hep gıptayla baktığımız müzelerin, devlet kurumu da olsalar, tamamen özerk bir yapılanmaları var; eğitiminden iletişimine shop'undan restoranına nasıl işletileceğine kadar. Şüphesiz bu tür kurumlar devletin gözdesi olduğu için de başlarına atanan kişi de devlet tarafından atanmakta ama gene de bu bir özerkliğin, müzenin daha rahat hareket etmesi, daha rahat düşünmesi, ilişkilerini daha hızlı esnek kurabilmesi için bir avantaj. Biz bu süreçte belki özel müzelerin açılması, bu gibi müzelerde gerçekten farklı bir sahnenin bulunmasından dolayı, devletin de kendisine ait bir hareketlilik içerisinde olduğunu görüyoruz. Ama dediğim gibi çok yeterli şeyler değil bunlar. Çünkü Türkiye'de çok ciddi sayıda müze var.

Ş.A.: Ülkemizde müzeler gerçekten çok büyük bir potansiyele sahip.Özellikle devlet müzeleri çok ciddi potansiyele sahip. Şu anda arkeoloji müzeleri çok aktif görünüyor olabilir ama daha aktif olmalı. Çok daha fazla şey yapabilecek kapasiteye sahip çünkü. Bu her zaman için mümkün olabilir. Yurt dışındaki müzelerin potansiyellerini nasıl kullandıklarının göstergesini zaman zaman ziyaretçi sayısıyla izleyebiliyoruz. Mesela Louvre, geçen yıllarda (2005 yılı), yılda yedi buçuk milyon insan tarafından ziyaret edilmiş. Az bir rakam değil. Neden İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin de ziyaretçi sayısı böyle bir rakama ulaşmasın? Bu da yine söylediğim gibi tamamen halkla ilişkiler bölümünün eksik olmasından, yaptığı etkinliği topluma ulaştıramamasından kaynaklanıyor. Artı, diğer kurumlar gibi müzeler de reklam verilebilmeli.

Ş.Ş.: Yaşamın içinde olmalı.

L.Ç.: Tabii şöyle bir şey var aslında: Müze fikri üzerinden gittiğimizde bunun tanıtımından, iletişime açılmasından söz ediyoruz. Burada büyük bir iletişim fikri var aslında. Gündelik olarak takip edilmesi, aylık olarak takip edilmesi var. Sizin zaten bir akışın içerisinde durmanızı sağlayacak bir iletişim var ama artık öyle görünüyor ki bu tür spesifik müzeler, yani belirli koleksiyonlara hedeflenmiş müzeler de kendilerine ait yeni alternatif iletişim kanalları bulmak durumundalar. Yani bir serginin açılımında işaretler o kadar sonsuz olabiliyor ki siz büyük ana iletişim kanalından ziyade

bu yeni alternatif kanallarını da harekete geçirmek zorundasınız. Şimdi mesela sizin, Vedat Nedim Tör Müzesi'nin avantajı zaten yıllardır çok yerleşik kitleyle muhatap olmanız. Burası zaten bir kültür merkezi olarak kendisine çekiyor ve bu içeriyi alma anından itibaren, dış mecradaki tanıtımlar içerde de devam ediyor. Birtakım enstalasyonlarla izleyiciyi zaten içeriye davet ediyor.

Ş.Ş.: Dikkatlerini çekiyoruz, ama yine de hem devlet müzelerinin, hem de bizim özel müzelerimizin halka uzak mekânlar, halkın içinde yaşamadığı mekânlar olduğunu izliyorum. Bizim müzede en çok benim izlediğim şu: eğitimcilerin çocukları veya kendilerini bile müzelerden uzak bırakıyorlar. Sanki çok resmi bir yere gelmiş ve zarar verecekmiş gibi rahat hissetmiyorlar kendilerini. Zaten yılda bir kere müzeler haftasında mecburen geliyorlar ve orada da hiçbir şey aklında kalmıyor. Bir de özel sergiler olduğu zaman, mesela Arkeoloji Müzesi veya İslam Eserleri Müzesi gibi büyük müzelerde bir sürü bölümler var. Hepsini aynı günde gördüğü zaman aslında aklında bir şey kalmıyor, ama spesifik müzelerde bir günde sadece o konuyu gördüğü zaman, aklında o konuyla ilgili derli toplu bilgiler kalabilir, farklı zamanlarda hafızasında kalan bilgilerle bütünleşerek daha faydalı olabilir düşüncesindeyim. Özel müzelerin avantajından biri bu ama sonuçta müzelerin yaşanan yerler olması gerekiyor. Mesela geçenlerde bizim müzeye bir grup çocuk geldi, öğretmenlerinin getirdiği çocukların dışında bir grup, bunlar yalnız gelmişler, ben bir iletişim kurmak istedim. Zeytinburnu'ndaki Meslek Lisesi'nden gelmişler. hemen o çocuklarla bir iletişim kurup, Neden buraya geldiniz ne çekti sizi buraya dedim "Bu müzeye herkes giriyordu, biz de öyle girdik" diye cevap verdiler. Onlarla kendi semtlerindeki tarihi mekânlar hakkında bir girişimde bulunmayı önerdim, çok hoşlarına gitti onlar da bir misyon yüklenmiş oldular; Zeytinburnu'ndaki kültür varlıklarından bir liste yapmalarını teklif ettik. Çok hoşlarına da gitti ama bunu hocalarıyla veya okulla paylaşamadılar, onları yönlendiremediler, çünkü bu tür konular toplumumuzda ve eğitim camiamızda 3. 4. sırada gelen hobi gibi bakılan konular maalesef. Aslında müzelerimizin okullarla çok sıkı iletişim içinde olan eği-

tim amaçlı kurumlar olmasının gerekli olduğunu düşünüyorum, halka tamamen o yönde hizmet vermesi gerekiyor ama "müfredat" nedeniyle iletişim kuramıyoruz

Ş.A.: Şimdi burada en önemli şey, halkla ilişkiler biriminin olması. Ben Royal Academy'deki "Türkler" sergisinin makam temsilcisi olarak Londra'da bulundum. Biz sergi açılışından bir ay önce oradaydık ve bir ay önceki aylık dergilerde sergiyle ilgili ilanlar vardı ve daha sonra öğrendim ki Londra'ya elli, altmış kilometre uzaklıkta, trenle gidilen yerlerin kahvelerinde dahi el ilanları dağıtılmış, "Türkler" sergisi gelecek diye. Açılışta, basına tanıtıldığında 800 basın mensubu vardı. Bunlar çok ciddi şeyler. O sergi Royal Academy'de açıldı biliyorsunuz. Serginin tanıtımı için on kişilik bir ekip çalıştı ve o ekip tabii ki 800 kişiyi oraya taşıdı. Yoksa o müdürün ya da bir başkasının ya da yönetimin gayretiyle değil. Birim olarak herkes işini çok ciddi alıyor ve çok ciddi yapıyor. Bizde bunlar yok, eksik. Bunlar kurumlaşmış değil devlet müzelerinde. Özel müzeler nasıl, onu bilmiyorum ama bu çok ciddi bir şey ve yaptığınız bir etkinliği eğer tanıtamayacaksanız niçin yapıyorsunuz? Ama maalesef yapıyoruz ve çok az tanıtabiliyoruz. Televizyon kanalında açılışını izleriz ama bu halka yetecek bir şey değil, sadece oranın açıldığını görüyor, isterse gidiyor; ama öyle olmuyor. Siz onu zorlayacaksınız. Londra'da bütün metrodaki istasyonlarda ve vagonlarında ilanlar vardı. Bütün bunlar sayesinde çok ciddi kuyruklar oluşuyor bir sergi açıldığında.

L.Ç.: Para gerektiren şeyler.

Ş.A.: Para için yapıyorlar zaten. Royal Academy'nin bütçesini güçlendirmek için. Sponsorlar buluyorlar; kurum yaşasın diye yapılıyor bütün bunlar.

Ş.Ş.: Özel müzeler de, mesela Sabancı Müzesi, İstanbul Modern, bizim müzemiz de bu tip kampanyalar yapıyor.

Ş.A.: Devlet müzeleri bunları yapamıyor.

Ş.Ş.: Özel kurumlar reklam kampanyalarını kültür sanata kullanıyorlar. O yönden iyi bir gelişme aslında.

Ş.A.: Tabii güzel bir gelişme ama daha yeterli değil. Daha fazla olmalı, kurumsallaşmalı.

Ş.Ş.: Müzenin yaşam alanı olması lazım. Ben Almanya'da neolitik sergisi izlemeye gitmiştim, Müze şehirle o kadar iç içe ki mesela yemek yemek isteyen müzenin içindeki restorana gidiyor; bisikletiyle gezmek isteyen müzenin bahçesinde geziyor, müzenin bahçesi hiç kapanmıyor halka açık halkın yeşil alan olarak kullandığı nefes alma yerleri olarak kullandığı alanlar. Bunlar sıcak ortamlar. Bizim müzeler ise soğuk, tehlikeli, ve resmi ortamlar maalesef. Burada hem devlet vatandaşını hem de kendisini eğitmesi gerekiyor. Güven sorunu da önemli tabii ki.

L.Ç.: Peki, bir saattir konuşuyoruz, isterseniz bir de salona dönelim. Sorusu olan varsa? Buyurun lütfen. Bir mikrofonu bekler misiniz? Çünkü konuşmalar kitaba dönüşüyor. Doğru kayıt edemediğimiz zaman çözmek zor oluyor, bir dakikanızı rica edeyim.

İzleyici: Merhaba Ankara'dan geliyorum. Pera Müzesine gelmiştim Miro'yu görmeye, İstiklal'de geçerken buraya geldim ve söyleyişi izlemek istedim. Şimdi ben senede birkaç sefer bu özel müzelerin çağrısıyla İstanbul'a geliyorum, Ankara'da yaşıyorum. Pera Müzesi olsun, Sabancı Müzesi olsun çok iyi reklam yapıyorlar, gel gel diye resmen çağırıyorlar. Ben de bir ay öncesinden programımı yapıp, bu müzedekileri izlemeye geliyorum ama İstanbul'daki devlet müzelerini bilmiyorum, nerede olduklarını bile bilmiyorum, Ankara'da da durum içler açısı. Ankara'da Resim ve Heykel Müzesi çok uzun yıllar kapalı kaldı, gezemedik. Arkeoloji Müzesi'ne bir kez girdim, bir sanatçı sergisi vardı. Gezici sergi, o yüzden girdim ve çok çabuk çıkmak zorunda kaldım. Siz de gerçi değindiniz zaten, devlet müzeleri çok hantal, reklam konusuna fazla eğilemiyorlar ama herhalde bürokratik engellerden dolayı. Benim gönlüm istiyor ki devlet müzeleri de özel müzeler kadar aktif olsun. Şu son zamanlarda, Ankara için konuşayım, müze kavramı yerleşti biraz, ama bunun yerleşmesinin nedeni özel müzelerdir. Ben İstanbul'a Picasso sergisini izlemek için geldiğimde her tarafta bayraklar gördüm, "Picasso İstanbul'da" diye. Çok hoşuma gitti. Pera Müzesi'nde sergiyi gezdikten sonra aşağıya iniyorsunuz, sergiyle ilgili birtakım objeler görüyorsunuz. Bu tabii işletmecilik mantığıyla yapılıyor, ticari bir yaklaşımı da var muhtemelen, ama yine de güzel. Sonuçta

ben şimdi sergiyi geziyorum, sergiden bir armağan alıyorum, eve getiriyorum, evdekiler de Sabancı Müzesi'nden bir kupadan çay içiyorlar. Bu anlamda güzel. Şimdi koleksiyon diye yazıyı okuyup içeriye girdiğimde aslında aklımda biraz da resim koleksiyonculuğu vardı. = konuya değinecek misiniz?

L.Ç.: Her konuşmada başka bir konuşmacı çağırıyoruz. Resimle ilgili çok konuştuk açıkçası.

İzleyici: Öyle mi? Tamam, peki.

L.Ç.: Evet, o yüzden onlara işaret etmeyeceğiz. Başka sorusu, yorumu olan var mı? Buyurun.

İzleyici: Merhaba hepinize. Ben demin sizin de kullandığınız kavramlardan yola çıkarak bir soru soracağım. Yani hepimiz farkındayız, gerçekliğimiz bu: Düşündüğümüz şekilde yapamıyoruz. Nesnel gerçeklik buna elvermiyor ancak üç tane müze kavramı geçti: Devlet müzesi, düşlenen özerk müze ve özel müze. Sizin demin "düşündüğümüz gibi yapamıyoruz" cümlenizden, sizin söylemlerinizden hareketle kullandım. Şennur Hanım müze olmanın ötesinde bir kültür merkezi olma gibi bir düşünce söyledi. Bu da şu sonuca götürüyor; müze neticede kavramsal olarak herkesin kendine göre tanımlayabileceği bir şey değil. Sonuçta tabii ki yüzyıl önce yapılan tanımlamayla günümüzde yapılan tanımlama arasında fark olacaktır, değişikliklerle birlikte ancak müze olmaya dair hiçbir şey göremiyoruz. Zamansal bir yolculuğa bizi sürüklemiyor ya şöyle mi söylesek: Özel müze kavramı kültürün özelleşmesini sağladı mı ya da sağlayacak mı? Şu arkanızda gördüğüm demin sizin de ifade ettiğiniz ticari kurumların reklamlarında kültür ve sanatı tercih etmeleri şu sonuca götürebilir bizleri: Evet bu kurumlar kültür sanata değer verdikleri için değil, daha çok para kazanmak için bunu yapacaklardır; bu da çok doğal bir şey. Bir taraftan kültür özelleşiyor, özel müzelerle birlikte doğru bilgilerden, bu müzelerin doğru bilgiyi aktarmasından da bahsediyoruz. Burada da bir çelişki var; mesela devlet müzelerine baktığımızda devlet –bu da çok doğal – kendi kendisine yaratmış olduğu bir tarih üzerinde halkı da bu tarihi kalıplara sokarak, diğer kurumlarında olduğu gibi müzelerle de bu kalıplarla yetiştirmeye çalışır. Nesnel bir tarih bilgisi sunmuyor

aslında müzelere bakıldığında. Bu gerçeklik görülebilir, bu noktadan hareketle şimdi böyleyiz de yarın ne olmalı?

Ş.Ş.: Aslında biz müze kavramından uzaklaşmış değiliz. Bir potansiyel müze var burada. Devlet müzelerinden farksız bir müze var. Potansiyel var ama işletme açısından bizim bulunduğumuz coğrafya itibariyle daha aktif olmak zorundayız. Şimdi biz müzeden para kazanmıyoruz ama bir işletme politikası uygulamak zorundayız bu müzeyi yaşatmak için, bu insanlara daha çok kültürü ulaştırmak için. Biz eserleri durağan bir şekilde durağan bir müzede sergilemiyoruz ama müze eserlerinden değişen interaktif sergiler yapıyoruz, bu sergilerle insanlara ulaşıyoruz. O da bir müze sergisi. Doğru bilgiye ulaştırmak yönünden de şu şekilde emin oluyoruz; çünkü doğru bilgi bilim adamları tarafından üretiliyor, çeşitli disiplinlerarası iletişimden sonra oluşan ve artık son noktası konulan saptamalar, bilgiler burada somut objeler, restitüsyonlar ve canlandırmalar eşliğinde verilmeye çalışıyor. O yönden de doğruluğundan bir kuşkumuz olmuyor haliyle.

Ş.A.: Sorunuzdaki nesnel tarih yaratılmıyor kısmını anlamadım. Onu sormak istiyorum.

L.Ç.: Ben de anlamadım. Ben de onu sormak istiyorum. Nesnel tarih bilgisinden kast ettiğiniz şey nedir?

İzleyici: Şöyle söyleyeyim. Tarihi kazananlar yazıyor ya, bir de kaybedenler tarafı var.

L.Ç.: Nedir mesela? Örnek verin, sözünü ettiğiniz şey nedir?

İzleyici: Şuradan hareket etmeye çalışayım. Mesela Santral İstanbul. Santral İstanbul başlangıçta müze olma iddasıyla varlığını başlattı, devletten büyük bir destek aldı, özellikle Recep Tayyip Erdoğan'dan destek aldı. Bilgi Üniversitesi'ne baktığımızda, onun da durumunun gene televizyonlardan izlediğimiz kadarıyla bütün fikirlere açık olmadığını rahatlıkla görebiliriz. Oradaki sergiyi gezdim, bütün eserler için demiyorum ama oradaki birçok eseri daha önce farklı kurumlarda gördüm. Biraz dağıttım olayı gerçi. Tarihle ilgili Şeniz Hanım'ın ifade etmiş olduğu aslında düşündüğüm şey; özerk olması. İşletmenin kendisi müzenin gidişatını, amacını, içeriğini belirleyebiliyor.. Böyle bir özerk müze düşüncesinin gelişti-

rilmesine dair neden hiç konuşmuyoruz? Ne olduğumuzdan değil de nasıl görünmek istediğimizden neden sürekli bahsediyoruz?

L.Ç.: Şimdi izninizle bir yanılgıyı ben düzelteyim. Bazı işlerin bizim coğrafyamızda nasıl işlediğini iyi analiz etmek lazım. Sizin söylemeye çalıştığınız bütün bu kültürün özerkleştirilmesi meselesinde büyük boşluklarınız var. Böyle bir düşünce varsa etrafımızda tabii ki tartışılır ama ben hem bir hoca olarak, hem de bu işin içerisinde birisi olarak bu sahnenin doğru düzgün analiz edilmeden, bazı arketiplerin ve klişelerin masaya öyle atıldığını ve bunun altında da ciddi hiçbir düşünsel altyapının olmadığını, ne yazık ki her seferinde görüp duruyorum ve hoşuma gitmiyor. Sorun şudur; dünya zaten böyle büyük bir markalaşma zinciri içerisinde yaşıyor. Biz isteyelim istemeyelim dünya böyle bir yer. Bu çok net. Bu marka zinciri kendisini kültürde de endüstride de, cep telefonu, kültür neyse, her yerde görünür kılıyor. Sanatın görünürlüğü içerisinde de bu markalar var, öyle ya da böyle bundan hiç kurtuluşumuz yok, her alanda olduğu gibi. Bu arketip düşüncenin bizdeki karşılığı eğer şu ise; "biz birtakım markaları artık kültür endüstrisinde görüyoruz, bu markalar kendilerini sanat üzerinden görünür kılıyorlar"; hayır, bu markalar zaten kendisini görünür kılıyor, görünür kılmıyor değil ki. Bu bir kültürel sermaye ise ben çok şükür diyorum, bu kültürel sermaye en azından kendisini futbol endüstrisinde görünür kılmıyor, bu bir. İkincisi; çok katılıyorum, eğer uzman olarak, bu işin içerisindeki insanlar olarak verdiğimiz nesnel bilgide bir hata yaptıysak, tarihi yanıltacak, tarihi başka bir kimlik kazandıracak bir hatamız varsa ki ben olduğunu düşünmüyorum, bunun sorumlusu kültür endüstrisi değildir. Bu konu uzmanlarındır. Artık uzmanlara da güvenmiyoruz, onlardan medet ummuyoruz türünde bir iç hesaplaşmamız varsa bunun önüne geçemeyiz. Hayat zaten böyle bir yer ama nihayetinde şuna bakmak lazım: biz öyle bir zamanda yol alıyoruz ki ben kurumsal olarak bir şeyi temsil etme fikrinde hep şuna dikkat ediyorum: Bu sergi bilimsel; sanatın bilimle alakası var bir yere kadar. Değilse bile –diyelim ki yok – o noktada neyi temsil ediyor? Kendisini gerçekten doğru temsil edecekse, bunun kültür endüstrisinin markasıyla akrabalığı yok. Böyle bir akrabalık

klişe olarak tekrar ediyor. Bana örnek göster diye sorduğum zaman da örnek yok karşımda. Nedir buradaki örnek? Yani bu marka bu serginin içerisinde bir yapıta mı müdahale ediyor? Bir serginin ne bileyim işte bacağını o mu oluşturuyor? Bu markaya, bu marka dediğimiz şeye inanmıyorsak, güvenmiyorsak, zaten o markayı sen o sergide ciddiye almazsın. Sergiye mi bakıyorsunuz, yoksa markanın bilinçaltı olarak seni nasıl yönlendirdiğine mi bakıyorsun? Bir yerden sonra artık şunu kabul etmek lazım, televizyondaki marka da seni yönlendiriyor eğer yönleniyorsan. Sergide göreceğin etiket ve logo da seni yönlendiriyor eğer yönleniyorsan ama biz eğer işin içerisindeki uzmanlar olarak bilimsel bir bilgiyi hakikaten manipüle ediyor, hakikaten yanlış sunuyorsak, bu çok önemli bir konudur ve bu çok etik bir şeydir tabii ki. Öbürüyle akrabalığını bence başka bir analiz zemini olarak kabul etmemiz lazım. Bütün bu sergilerde bilimsel bilginin çok doğru olmak zorunda olduğunu zaten bunu yapan insanlar büyük bir ağırlılık ve sorumlulukla hissediyorlar. Şimdi dünya böyle bir yer oldu diye "ben bilimsel bilgimi sunmayacağım, savunmayacağım, insanlarla paylaşmayacağım" demek çok komik bir şey. Böyle bir şey olamaz. O zaman kültür diye bir şey yok demektir. O zaman biz yaşamıyoruz demektir. Bizler, gayet doğal, bu bilgiyi sunmak için çabalayan, didinen insanlarız. Basit bir örnek: bir derby maçına ortalama 50 bin kişi gidiyor. Bir sergi yapıyoruz o kadar insan gelmiyor. O yüzden bazı ihtiyaçlarımızı çözerken, bu kelimelerin işaretlerinin ne kadar doğru olup olmadığını iyi analiz etmemiz lazım, yoksa öbür türlü yine aynı mantıkla evde oturuyoruz, müşterimiz yok, izleyicimiz yok, ne yapacağız, ne edeceğiz diye kıvranıp duruyoruz. Peki o zaman dükkânları kapatalım, bütün müzeleri yerden yere vuralım, bitirelim, bu tartışma da ortada kalmasın. Bence daha nazik olan bir konu: Biz bu süreci nasıl kendi lehimize dönüştürüyoruz, ona bakalım. Eğer markalarla bir mücadelemiz varsa, ki var benim de çok şükür, var ama bu dönüşümü ne kadar kendimize mal edeceğiz? Çok katılıyorum; bütün bu bilgide esas önemli olan bu işin uzmanlarının kendilerini var eden o bilimsel bilgiyi gerçekten ne kadar aktarmak istedikleri ve bundaki etik yaklaşımlarının doğru olup olmadığı. Bu da şüphesiz

tartışılabilir bir şey ama farkındaysanız, bu tip sergileri yapan kişilere, ehliyetlerine baktığımız zaman, hakikaten doğru ehliyetleri, nietlikleri taşıyan, bilimsel, akademik geçmişe sahip, toplasanız üç beş kişiden söz ediyoruz. Türkiye'de bu alanda, gerçekten kendisini geliştirmek isteyen, yıllarca bu işin içerisinde durup direnen çok az insan var. Yanılıyor muyum, daha fazla kaç tane insandan söz ediyoruz? Bakın etrafınıza, sizin gibi genç, bu işe hayatını vermek için gece gündüz çalışan, direnen kaç tane insan çıkıyor ki? Çıkmıyor.

Ş.Ş.: Ayrıca müzeleri sadece devletin hizmeti olarak düşünmek de artık çok geride kaldı. Özel kurumların da, büyük kurumların da bu görevi paylaşması gerekiyor. Müze sergilerinde nesnelerle çalışıldığı için yanılma payı son derece düşüktür çünkü üzerinde tarihi vardır, kazı raporları vardır, hem üniversitelerde, hem müzelerde kayıtları vardır. Bunların hepsi bir arada konsept halinde sunulunca, yanlışlık payı yok denecek kadar azdır.

İzleyici: Katılıyorum. Hocam size de katılıyorum ama bir noktada özür dileyerek –doğru bilgiden bahsediyoruz ama sergilerde koleksiyonların tamamına ulaşılamama gibi bir sıkıntıyla karşılaşılıyor bir şekilde. Bu bile aslında o bilginin doğru bir şekilde iletilmediğinin göstergesi olmuyor mu ya da...

L.Ç.: Olur mu dostum? Yine yanlış yerden bakıyorsun. Bin yapıtlık bir sergi yapılmaz ki. Böyle bir gerçeklik yok. Sergi bin yapıtın arasından seçkidir. Burada önemli olan bilimsel bilginin biriktirmiş olan arşive bir bakış sunmasıdır. Bu bakışı sunduğunuz zaman o sergi lezzetli olur, anlamlı olur, izleyicisi olur. Bütün mesele budur. Bunun sayıyla bir alakası yok. Bu her sergi için geçerlidir. Mesela Hitit Uygarlığını bir sergi nasıl anlatır? Sadece tarihe bir bakıştır, o bakıştan çekilmiş bir andır, bir zamandır, bir mekâna taşıma fikridir. Bunların her biri kendi içerisinde çok nazik anlardır tabii ki. Bunları yapan kişi sizden daha çok hisseder bunu. Neyi kaçırıyorum der bir sergi yapımcısı. En büyük korkusu budur, bu korkuyu sizden bin kat daha fazla hisseder, kendi kariyeri için hisseder, düşünce yapısı için hisseder. Her şey olabilir ama en büyük korkusu budur bir sergi yapımcısının. Hele sözünü ettiğimiz sergide mi veya bu anlamda tarih sergilerde önünüzde büyük

bir hayat var. Sen bir hayattan bir sahne kuruyorsun, bu ölümdür. Bunu yapan kişinin hissettiği mesleki ağırlığı bir düşünsenize ne demek. Bir hayat var karşınızda, sen şu an için yaşamayan kişinin hayatı üzerine konuşmaya başlıyorsun. Onu temsil etmek için kendi adının da olduğu bir sergi kuruyorsun. Bunu yapan kişinin hissettiği yükü bir hissetseniz, ondan sonra tartışmanın çerçevesi değişir. Tabii ki hiçbir zaman sonlu, bitmiş bir sergi olamaz. Böyle bir sergi yok hayatta. Hayat nasıl akıyorsa doğal olarak bir sergi de öyle bir şeydir. Bitmez ki. Her sergi yeni sergilere, yeni düşüncelere, yeni bakışlara kimlik kazandırır. Siz tabii ki bu akışın içersinde bir ana gelip kilitleniyorsunuz ve bir anı gözlüyorsunuz. Bu sergileme disiplini ve algısal süreçlerle ilgili bir konu. Koleksiyon, koleksiyonerlik, müzecilik, sergiler ve bunların bizdeki çağrışımlarını konuşmak, bir serginin nasıl doğduğunu nasıl biriktirdiğini algılamak bunlar çok hoş şeyler.

Ş.A.: Şimdi madem böyle bir konu açıldı. Sizin sergide yanlış olabilir mi sorunuza cevap ve sizin de söylediğiniz gibi bir sergi nasıl hazırlanırla ilgili söylediklerinize ek olarak söyleyeyim. Sergileme son derece ciddi bir iş. Sergilerde hiçbir zaman eserleri alıp da işte bunlar vitrinde böyle güzel görünüyor ya da şunlar bir arada güzel dururlar diye düşünemezsiniz. Her serginin bir senaryosu ve bir konusu olur. Konusu belirlenen sergi için bir program yapılır ve o program akışı içinde eserler kurgulanır. Önce eserlerin tümü gözden geçirilir, o konuyla ilgili çok geniş bir araştırma yapılır. Neler var, neleri sergileyeceksiniz, o konu içinde hangi alt başlıklar var, konuyu nasıl geliştireceksiniz vb. ön çalışmalardan sonra eserleri seçmeye başlarsınız. Bu noktada çok seçici olmak durumundasınız ve her şeyi de, sizin de söylediğiniz gibi, sergiye taşıyamazsınız, koyamazsınız. Kaldı ki sergilemenin bir metodu, bir tekniği vardır. Bilimsel verilere göre; bir vitrinde yedi eserden fazlasını zaten göz algılamaz. Onun için elinizdeki binlerce eserden ancak yüzde on ya da yirmisini seçebilirsiniz. Onu da konunun ana ya da alt başlıkları ile ilgisi varsa seçeceksiniz. Bunların hepsi çok ciddi bir araştırma ve çok ciddi bir çalışmadır, artı bir sergi salonunda konuya göre sekiz-on panoda bilgi görürsünüz. Herkes okuyabilsin, daha kolay

anlaşılabilir olsun diye iri puntolarla yazılır. O panoya koyacağınız metin belki yirmi cümleyi geçmez ama o on cümlelik ya da yirmi cümlelik bilgiyi sağlamak için yüzlerce makale, onlarca kitap okumak zorundasınız. En doğru bilgiyi nasıl aktarırım diye çalışırsınız. Ve sağladığınız bilgiyi, konsantre bir hap olarak düşünün, size yani ziyaretçiye o şekliyle aktarılır. O nedenle sergilerdeki bilgide yanlış yapmak diye ya da yanlış aksettirmek diye bir şey söz konusu değildir. Zaten onu yapamazsınız; bu her şeyden önce bilimsel bir etiktir. Siz kendinizi aldatamazsınız. Böyle bir şey olabilir mi? Karşıdaki insana, topluma bilgi verirken, en doğru haliyle ve en konsantre haliyle vermek zorundasınız. Bir sergiyi gezen insanın yarım saatlik, bir saatlik, iki saatlik zaman içinde alabileceği bilgiyi siz günlerinizi gecelerinizi harcayarak aylarca çalışırsınız. Bunun için sergi hazırlayanlar, bizler, zaman sınırı da olan bu çalışmada sabahlara kadar çalışarak, uyku uyumadan günlerimizi geçiriyoruz.. Belli sürede belli bir işi yetiştirmek zorundasınız. O nedenle her serginin çok ciddi bir emeğin, çok ciddi bir çalışmanın ürünü olduğunu da tekrar hatırlayalım.

L.Ç.: Peki başka soru ya da yorum var mı? Buyrun.

İzleyici: Müze gezmek bir kültür işi. Yapı Kredi Bankası yıllardır burada işlevsel olarak, bu saatlere kadar kültüre hizmet eden bir müessese. Müzeciliğin tarihinde kimler var, kimler yok? Müzeciliğin tarihinde emek veren, omuzlayan insanlar ve büyük müesseseler var. Yapı Kredi kendi imkânlarıyla bunu burada fevkalade gerçekleştiriyor; yani bizim kültür bakanlığımız ancak bu kadar yapar.

Madem ki müzecilik bir kültür olayıdır; özel olsun resmi olsun, Türkiye Cumhuriyeti Hükümetinden bunun ücretsiz olmasını talep ediyorum.

1933 yılında Rami gibi bir yerde, Atatürk tarafından açılan bir okulun her şeyi vardı, jimnastik salonu, sinema salonu. Şimdi insanlar efendim jimnastik salon açtık diye reklam yapıyor. O tarihte açılmış jimnastik salonu da vardı, sinema salonu da vardı. 1954 yılında okulda sinema seyrediyorduk, toplu olarak Sağlık Müzesi'ne getirilmiştik. Türkiye'nin en büyük sıkıntısı bu, eskiden yurttaş-

lık bilgisi vardı, bu imajdan koptu bir kere bu ülke. Kayboldu. En büyük felaketimiz bu. Eskiden yerli mallar haftası vardı. Bizi biz yapan değerler kayboluyor. Şimdi *life* diyor mesela, *hayat* varken ne diye *life* diyorsun? Türkçe giderse ne olur? Hiçbir şey kalmaz.

Müzelerde görüp söylüyorsunuz. Ne kadar büyük bir sorumluluk var. Arkeolog olmak en zor mesleklerden biri. Ameliyat yapar gibi bir olay, dolayısıyla burada halka ücretsiz bakın. Çok kısıtlı imkânlarla çalışıyorsunuz ama mesela Yapı Kredi gibi halka mal etmek için okulları sırayla müzeye getirin. Müzeler çok önemli. Mesela ben Kariye Müzesi'nin önünden Almanlarla temas halinde on defa gezdim. Halbuki önünden geçtiğim Kariye Müzesi'ne ben hiç gitmemiştim, biraz bilinçli olduğumuz halde. Sonra diyor ki o bilinç getirilmemişti. Dolayısıyla müzelerin hepsinin ücretsiz olması lazım. Devletin ödemesi lazım çünkü bir kültür olayıdır bu. Kültüre sahip çıkmayacağız mı? Nasıl çıkacak, kim çıkacak? Kültür Bakanlığı çıkacak. Siz İngiltere'deki şu kampanyadan bahsettiniz ya. Evvela kültürümüzü biz alalım, ondan sonra o tarafa yansıtalım. Büyük paralar dönüyor, en azından okuldaki talebelerin kademe kademe buralara getirilmesi, böyle projelerin hayata geçirilmesi lazım. Üniversite sanayi işbirliği gibi. Kültürün o kadar masraflar yapılıyor.

Ş.A.: Yapılıyor ama yeterli mi?

İzleyici: Büyük masraflar yapılıyor. Bunları halka mal etmedikten sonra ne kıymeti var? Teşekkürler.

L.Ç.: Peki saat sekiz olmuş, çok teşekkür ediyoruz geldiğiniz için. İyi akşamlar.

İpek Duben

8 Mayıs 2008

Levent Çalıkoğlu: Hoş geldiniz. Bu akşam çok sevdiğim bir sanatçı/araştırmacı konuğumuz var: Sayın İpek Duben. Kendisini kısmen tanıyor olabilirsiniz ama, tanıtım broşürümüz için özgeçmişine ilişkin kısa bir bilgi verdik, bunu size aktarmak istiyorum. İpek Duben, New York Studio School ve University of Chicago'dan mezun oldu. Doktorasını Mimar Sinan Üniversitesi'nde tamamladı. Türkiye'de Maçka Sanat Galerisi, Galeri Nev vb, yurtdışında Stephen Gang Gallery (New York), Irvine Fine Arts Center vb sanat mekânlarında kişisel sergiler açtı. Hollanda, Almanya, İtalya, Fransa, ABD ve başka merkezlerde grup sergilerine davet edildi. Küratörlük çalışmaları yaptı. Üniversitelerde öğretim görevlisi olarak dersler verdi. *Farewellmyhomeland*, *LoveBook*, *Manuscript 1994* gibi sanatçı kitapları, *Türk Resmi ve Eleştirisi:1880-1950; 80'lerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* (E. Yıldız ile birlikte); *Çağdaş Düşünce ve Sanat* (Editörler: İpek Duben ve Deniz Şengel) gibi yayınları bulunuyor.

Çağdaş Sanat Konuşmaları'nın bu beşinci serisinde, giderek popülerleşen bir alana, koleksiyon, koleksiyonculuk, müzecilik alanına konsantre olduk. Alanın uzmanları, küratörler, müzeciler geldi ve hepsi bu konuyu kendi bakış açısından, tarihsel perspektifte ve

güncel perspektifte işledi ve yorumladı. Bu akşamki konuşmanın da çok ilginç olacağını tahmin ediyorum. Bu akşam konuyu daha net bir sanat-tarihsel zemin üzerinden işleyeceğiz. Türkiye'de eğer gerçekten bir müze ve daha sonra müzeye dönüşecek bir koleksiyon oluşturmak istiyorsak, bu işin yöntemi ne olmalı? Nasıl klasik eserler edinilmeli? Bir başlangıç noktası nasıl belirlenmeli, neresi olmalı? Bu akışın içinde önümüze çıkacak olan klasifikasyon konusunda engelleri ve sorunları net durumlar üzerinden konuşacağız. İpek'in bir sunumu da var. Hoş geldin.

İpek Duben: Hoş bulduk, teşekkür ederim. Çok işlenmiş, çok konuşulmuş bir konu; ben ne katabilirim diye düşünüp dururken, birtakım standartları ortaya koymanın doğru olacağını düşündüm. Az da olsa koleksiyonlar var. Şimdi de müzeler oluşuyor. Dolayısıyla müze koleksiyonu meselesi çok ciddi bir problem halinde önümüzde duruyor ve buradaki mesele bir bilgi sorunu hepimizin bildiği gibi. Bu bakımdan ben nasıl bilgilenebiliriz, hangi pozisyonda durmalıyız gibi birtakım düşüncelerle yola çıktım. İlk önce basit kategorilerden bahsedeceğim: mesela bir sergi yapılırken, bir koleksiyon oluştururken ya da müze oluşturma yolunda nelere dikkat edilmeli gibi. Örneğin bu yolda ilerleyen Koçlar var. Eczacıbaşı Modern Sanat Müzesi var, Pera Müzesi var, Sabancı Müzesi var. Kimi modern ve çağdaş sanata, kimi daha eski sanatlara bakıyor. Hepsi için ilkesel olarak bazı doğrular var; bu doğrular nelerdir diye düşünüyoruz. Aramızda konuştuklarımıza ben daha teorik bir çerçeve katmaya çalışacağım.

Dönemlendirme herkesin bildiği bir şey: Koleksiyon oluşturan bir kişi merakına göre figür resmi toplayabilir, portre toplayabilir, veya her ikisini birden yapabilir. Dönemlendirmeye girmesinde yarar var. Geçenlerde Santralistanbul'daki büyük serginin arkasından yapılan panellerden birinde bu konuya ciddi değinildi. Modern ve modern ötesi diye konumlandırılan bu sergilerde seçimin nasıl yapıldığı tartışıldı. Koleksiyon ve müze bağlamında her zaman sorulan soru: Neden belli bir sanatçı koleksiyona giriyor öbürü girmiyor? Neden bir esere şu kadar milyon dolar ödenirken öbürüne aynı değer biçilmiyor gibi. Burada ortaya çıkan soru: Türk sanatında

kanon var mıdır? Seçim neye göre yapılmaktadır? Kanon nasıl olur, oluşabilir mi, varsa bunlar nelerdir? Bu mesele üzerine düşünürken fark ettim ki, Beşiktaş'taki Devlet Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunun iyi olmasının nedeni Güzel Sanatlar Akademisi, daha önce Sanayi-i Nefise Mektebi ve Osman Hamdi'nin denetimlerinde yapılmış olması. Mimar Sinan Üniversitesi'ne dönüştükten sonra müzeye çok az sayıda resim alındı, ama bilinçli yapılmış bir koleksiyonu var müzenin. Akademik bilgi ve bilinç var, hocalar bu işi biliyorlardı. Şimdiki durumda sorun aciliyet kazandı, çünkü özel sektör meseleye girdi. İşi bilmeyen birçok paralı ve iyi niyetli insan sponsor oluyor, müze açıyor, yönetici oluyor, heyetler oluşturuyorlar. Biliyoruz ki çoğu zaman bu kişilerin yeterli sanat eğitimi ve bilgileri yoktur, sadece beğenileri vardır, tercihleri vardır fakat beğeni ve tercihler çok yetersizdir. Beğenin ötesine nasıl geçebiliriz? Sizin beğenmediğiniz iyi bir eser olabilir, hatta önemli bir başyapıt, dönem açan bir başyapıt bile olabilir. O bakımdan beğeni tehlikeli şeydir. Batı'da eleştiri teorisi 18. yüzyıl sonunda, 19. yüzyıl başında beğeninin ötesinde kriterler oluşturmuştur. Biz henüz beğeninin ötesine geçmenin önemini konusunda koleksiyoncularımızı ikna ettiğimizi söyleyebilir miyiz? Yahşi Baraz'ın bu akşam aramızda olması çok hoşuma gidiyor, çünkü kendisinin bu konuda hem çok emeği, hem de çok deneyimi var. Benden daha iyi biliyor koleksiyonculuk dünyasını. Çok koleksiyoner tanıyorsun Yahşi, onun için beni mazur gör. Ben genel konuşuyorum, koleksiyonlar genellikle galericilere danışarak yapıldı. Bizim şu anda meselemiz yapılan koleksiyonların ne kadar sağlıklı, ne kadar doğru, ne kadar eksik olduğunu tartmak ve şimdi ne yapılabilir bunu araştırmak. Eczacıbaşı'nın Modern Müze'de sergilediği koleksiyonun ilk halinin çok eksik, yetersiz olduğu, çarpık bir durumu yansıttığı genel izlenimdir. Sadece benim fikrim değil, genel izlenim bu. Düzeltilmesi zor ama çaba gösteriliyor. Hem fiyatlar arttı, hem de büyük eksiklikler var. Müze çok para yiyen, para getirmeyen bir oluşum, bu zorluk daha küçük boyutlu koleksiyonlar için de düşünülebilir. Dönemlendirmeden bahsederken, geçenlerde Pera Müzesi Osman Hamdi'nin *Kaplumbağa Terbiyecisi*'ni satın aldı. Mesela Pera

bunu niçin aldı diye soruyoruz? Çünkü Pera Müzesi'nde, bu eserin tarihsel önemini ve konumunu belirleyici bir koleksiyon yok. Osman Hamdi'yi alıyorsanız o dönemden başka sanatçıları da mesela Abdülmecit Efendi'yi, Şeref Akdik'i, Avni Lifij'i de arayın ve alın. Türkiye'de acilen yapılması gereken şey de sanatçılarımızın Batı'dan etkilendikleri akımları ve sanatçıları izlemek, ilişkileri araştırmak ve yerine oturtmaktır. Geçmiş ve klasik dönemlerin sanatı söz konusu olduğunda en azından röprodüksiyonlar yoluyla karşılaştırmayı ve öğrenmeyi sağlamak, bu konularda inceleme ve araştırma yaparak izleyiciyi ve koleksiyoncuları bilgilendirmek gerekiyor. Mesela Londra'da bir müzeye gittiğinizde görselden çok yazı görüyorsunuz; sizi bayağı bilgilendiriyorlar. Popüler bir sanatçı olduğu için gene Osman Hamdi'yi örnek vereceğim, sürekli olarak Osman Hamdi oryantalist olarak, bir takıntı halinde tekrarlanıyor. Bana kalırsa Osman Hamdi'nin Türk sanat tarihinde önemi oryantalist olmasından kaynaklanmıyor, ultra gerçekçi bir sanatçı olmasından kaynaklanıyor. O dönemde modern sanat Türkiye'de Osman Hamdinin dahil olduğu birinci kuşak gerçekçilerle başlamıştır. Bu ne demektir? Modernizmi genel anlamda geleneğe karşı duruş, rezistans olarak tanımlıyoruz. Bu sanatçılar ilk rezistansı yapan, modern bir tavır benimseyenlerdir. Neye karşı gelmişlerdir? Geleneksel zihniyete, geleneksel formlara, biçimlere, minyatüre vs. Osman Hamdi Paris'te iken, toplumsal eleştiri yapan modern sanatçı Courbet var. Mesela ben sergide Osman Hamdi'nin yanında bir Courbet, bir Delacroix, bir Goya görmek isterim. Reprodüksiyon bile olsa bir metinle birlikte sanatçılar ve akımlar arasında karşılaştırmalı bir anlatım görmek isterim. Aranızda bana katılmayanlar olabilir, röproduksiyon kötü bir şey tabii, ama hiç olmazsa bilgilendirme açısından böyle yan sergileme de yapılabilir. O dönemde toplumsal eleştiri yapan Avrupalı sanatçılar gerçekçiliğin değişik biçimlerini gösteriyorlar. Onları tek tek ele almak da mümkün, bilgilendirmnin sınırı yok. Bir başka örnek olarak; empresyonist bir sergi yapıyorsunuz mesela; Halil Paşa'yı gösteriyorsunuz. Onunla birlikte Feyhaman Duran, Hoca Ali Rıza, Nazmi Ziya, Hikmet Onat göstermekte yarar var. Bunlarla birlikte Avrupalı gerçek emp-

resyonistlerden örnekler göstermekte yarar var. Monet'yi, Corot'yu göstermekte yarar var. Genç Türk empresyonistlerde Corot etkisini görüyorum. Bu sergilerin bizi bilgilendirmesi lazım. Türkiye'de geleneksel zihniyetin o yıllarda sanatçıya çıkardığı zorlukları gösteren bir konulu sergisi hiç olmamıştır, oldu mu? Benim haberim yok. Kitabım için araştırma yaparken Yahşi'den epey yararlandım. Arşivi fevkalade ilginç. Hikmet Onat'ın ünlü desenleri var, Feyhaman Duran'ın çalışmaları var. Bunlar çok önemli şeyler. Sanatçılara ve eserlere araştırmacı bir gözle yaklaşıldığında sanatımızda modernleşme süreçlerinin geçirdiği zihniyet dönüşümlerini anlarız. Ne kadar modern olup olmadığımızı da sorgularız. Bu konuya daha fazla değineceğim.

Başka bir sergi ya da koleksiyon teması olarak Türklük, yerellik arayışlarına bakılabilir. Yıllarca "resmimiz Türk resmi midir, yoksa kopya mıdır?" diye sorgulandı, yazılar yazıldı. Böyle bir sergide, Bedri Rahmi, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Nuri İyem, Neşet Günal, Turgut Zaim, Oya Katoğlu gibi çok farklı üslupta çalışmış sanatçılarla 'Türklük' kavramı, estetik olarak, hatta etik olarak incelenebilir. Böyle bir serginin zengin bir kitabı olursa koleksiyoncu da yararlanabilir, 'sevdim sevmedim'in ötesinde, yaptığı koleksiyonun sanat tarihindeki yerini anlarlar. Koleksiyoncu, doğal olarak, yatırdığı parayı geri alabilmek, on yıl sonra satabilmek ister. Eserin değerine onlar boşlukta karar veremez, açık artırmalarda son derece tehlikeli sonuçlar ortaya çıkıyor. Hatırlıyorum; 1980'lerde gayet iyi iş yapan birkaç arkadaşımız üç sene içinde açık artırmada düşük fiyatlara alıcı bulamadılar, ne oldu bu sanatçılara? Birdenbire bunlar hiç değersiz mi oldu, onları satın alanların durumu nedir? Ne olduğu ve niçin olduğu belli değil, çünkü sadece beğeniyle bu iş yürümüyor. Bir başka alandan örnek verecek olursak önemli bir geçmişi olan hat sanatı Beşiktaş Devlet Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunda modern süreçler içinde geçirdiği evrimleri gösteren bir koleksiyondur. Çok iyi işlenmiştir. Abidin Elderoğlu, Şemsi Arel gibi sanatçılardan epey işler var. Hattan yola çıkarak soyutlayan, modernleştiren, araştırıcı sanatçılar bunlar. Bu tema üzerinde koleksiyon ya da sergi yapacak olsak klasik hattatlar ile birlikte so-

yutlayan modern sanatçıları göstermek ilginç olur, seyirciyi düşünmeye teşvik eder. Şimdilerde bu konuda araştırma ve yorum yapan Murat Morova gibi güncel sanatçılar da var. Bu örneklemeler çizgisinde düşünülebilir.

Şimdi zihniyet meselesine geri geleceğim çünkü kanonlara tekrar değinmek istiyorum. Kanonlar zihniyetle iç içedir. Bu bağlamda 1968 kuşağı diye tanımladığımız sanatçıların sanatsal duruşlarındaki özgürlüğü olumlu bir örnek olarak almak istiyorum; ne demek istediğimi biraz sonra toparlayacağım. 68 kuşağı içinde düşündüğümüz Komet, Güleryüz, Burhan Uygur, Ömer Uluç var, ayrıca Cihat Burak kendine özgü bir sanatçı olarak özel bir yere sahip.

L.Ç.: Utku Varlık, Alaaddin Aksoy...

İ.D.: Utku Varlık, evet. Alaaddin Aksoy tabii. Bu isimler Türkiye'de modernizmi başlatanlar değildir ama Türk sanatında serbest, bireysel ve psikolojik özgünlüğün başlangıcını oluştururlar. Özgünlük iyi resim yapmakla bitmiyor. Resim iyi olabilir ama kanonun iki boyutu vardır, biri zihinsel, diğeri biçimsel. Biçimsel olarak, resimde form ve yapıya ait olan, klasik kanonu oluşturan ölçütler, değerler vardır. Yunan'dan, Rönesans'dan Kübizme, Kübizmden Geometrik Soyuta kadar gelen, Avrupa'da tutarlı olarak uygulanmış ölçütler vardır. Bunlar eğitimle öğrenilebilir. Akademi hocaları kanonları bilenlerdi. Bu nedenle Beşiktaş'taki müzenin koleksiyonu iyidir. Nedir bu ölçütler diye bir daha bakacak olursak, armoni, denge ve bütünsellik değerleri olduğunu tesbit ederiz. Klasik sanatı, resim ve heykeli değerlendirirken bu kriterleri hatırlarız. Bu profesyonel bir yaklaşımdır. Ünlü eleştirmen ve teorisyen olan Amerikalı Clement Greenberg bir sanatçıyı öne sürerken bu ölçütler üzerinden gidiyor. Yalnız bununla da kalmıyor, Kant'ı ve ondan inen estetik nosyonları da meseleye katıyor. Demek ki hem felsefi açıdan sorguluyor eleştirmen hem de biçimsel boyutta kanonik değerleri arıyor. Bunlar kritik şeyler, bunlar olmadan bu iş olmaz.

68 kuşağı moderniteyi oluşturan çok önemli iki kavramsal ve biçimsel sistemden ciddi olarak beslenmiştir. Bunlardan biri Freud'çu bilinçaltı, ikincisi de Sembolizm. Tabii "önce Freud'u çalışayım, ondan sonra resmimi yapayım" şeklinde değil; böyle ol-

madığını biliyoruz ama sanatçıların Avrupa'da eğitim gördükleri dönemde çevrelerinden etkilenerek bunun bilincine vardıklarını düşünebiliriz. Zaten Freud çoktan ortalıktaydı, etkileri Avrupa sanatında çok derinden görünüyordu. Sürrealistler vardı, Sembolistler vardı vs. Alman Ekspresyonizmi bu sanatçıları çok etkilemiştir. Onlar bu etkileri güzelce benimsediler. 68 kuşağı genellikle dışavurumcudur, ifadecidir, bunun kaynağı kişinin bilinçaltıdır, ruhudur, içsel duygularıdır. Bu tarz ifade özgün olmaya yatkındır çünkü kendi duygunu ifade ediyorsan, bunun bir kopyası olmaz. Bu sanatçıların kazancı modernizmin ifadeci kanalından etkilenmiş olmaları. Eserleri Türk kültürünün belli karakteristiklerini de otomatik olarak içeriyordu, örneğin, Güleryüz ve Alaaddin Aksoy'da olduğu gibi kara mizah ve karikatür duyarlılığı. Aynı zamanda Modernizmin önemli bir öğesi olan ironi var onların işlerinde. Kendisiyle alay eder, hatta eleştirebilir, bir farkındalık vardır. Bilinçli eleştiri, öz eleştiri Kant'tan bize gelen modernitenin olmazsa olmazlarıdır. Dolayısıyla "Güleryüz alacağıma üç kuruş aşağıya Necdet Kalay alırım" derse koleksiyoncu ciddi bir yanlış yapmış olur, çünkü Necdet Kalay bu boyutları hiçbir eserinde yakalamamıştır. Bu nedenle galericinin, koleksiyonerin, yazar çizerin, herkesin bilinçli hareket etmesi gerekiyor.

Kanonda ölçütlerden başka tarihsel bir yön de var: zaman içinde gerçekleşen zihinsel dönüşümün farkındalığı. Zihinsel dönüşüm sanat tarihinin çok önemli belirleyicilerinden biridir. Belli dönemlerde zihinsel dönüşümü dahiyane yaratıcılıkla yansıtan sanatçılar – mesela Picasso, Delacroix, Modernizmin babası Manet gibi sanatçıların önemi bundan kaynaklanıyordu. Bu sanatçılar modern toplumun, modernitenin değişen zihniyetini eserlerinde biçim ve içerik olarak yansıttılar. Mesela Manet *Olympia*'da *Kırda Yemek*'de resim yoluyla bilinci sorguluyordu. Resimdeki figürün bakışını tuvalden dışarı yönlendirerek fotografik bir anı yakalayan Manet kendinin ve çevresinin farkında olunduğunu bildiren içe ve dışa dönen bilincini seyirciye gösteriyordu. *Kırda Yemek'* te çıplak bir kadın, iki adam, kafalarında komik duran birer silindir şapka, ormanda piknik yapıyorlar. Bu bir manzara resmi değildir mesela, ironi yüklü

bilinçlendirme resmidir. Manet resimlerde o dönemin zihniyetini yansıtarak bir kanon koyucu oldu. Manet'den yaklaşık 200 yıl önce filozof Hegel "Sanat tarihi bitmiştir" dedi. "Tarih bittiği için sanat tarihi de bitmiştir, çünkü sanat tarihi üsluplar tarihidir" demişti. Bir üslup kendi dinamiklerinin diyalektiği içinde kendisinden sonraki uslubu doğurur. 18. yüzyılın sonuna doğru Hegel "tarihte artık diyalektik yoktur, olabilecek başka yeni bir diyalektik de yoktur, çünkü modernizm projesi kötü sonuçlanmıştır. Ütopyalar sonuç vermemiştir, demek ki artık insanlığın üretebileceği herhangi bir ütopya kalmamıştır" dedi.

Ütopyadan neyi kast ediyoruz? Bir *grand narrative*, büyük söylem.. Mesela Hümanizma bir ütopyadır, Aydınlanma bir ütopyadır, Kapitalizm projesi bir ütopya. Komünizm başka bir ütopya, Marksizm bir ütopya. Hepsinde belli adımlar atılırsa insaniyete özgürlük getiririz, refah getiririz inancı vardı. 20nci yüzyıl boyunca yaşanan savaşlar ve felaketler insanlığın utopik bir ideolojiyi gerçekleştiremeyeceğini kanıtladıktan sonra Modernizm ölmüştür, bitmiştir dendi. Ne yapsak diye başka yollar arandı. Kanonik eserler ütopyaların denendiği ve ifadelendirildiği yapıtlardır. Bu eserlerde içerik ve biçim arasında kopukluk yoktur, yani ideolojinin ifade bulduğu içerik resmin ve heykelin dilini de belirler, ikisi birdir, uyum içindedir. Örneğin Kübizmde içerik ve biçim aynı şeyi ifade eder. Kübizm ve Empresyonizmin ortaya çıktığı yıllarda dünyada, bilimde, siyasette ve ekonomide, o kadar çok yenilik oldu ki; Marx, Einstein, Freud, Nietszche, rölativiteyi, alan teorilerini, eşzamanlılık kavramını, yer çekimi teorilerini, bilinçaltını, Euclid geometrisinin reddini, dördüncü boyutun düşünülmesini ortaya koydular. Kübizm hem biçim olarak, hem de verdiği mesaj olarak bunları yansıtıyor aslında. Dolayısıyla kanon oluştururken, toplumun yaşadığı gerçekler ve zihniyet çok önemli oluyor.

Türk modernizmini, Türk sanatını değerlendirirken kanonlar konusuna kendimize göre yaklaşmak zorundayız. Çünkü bizde zihniyet dönüşümleri Batıdakinden çok farklı oldu. Modern tarihimizde birinci kuşak çok önemlidir; gerçekçiliği, moderniteyi geleneğe karşı bir duruş olarak sergiler. Cumhuriyet döneminde

ideolojimiz Hümanizmayı, laisizmi ve devletçiliği birleştiren bir ideolojiydi. Bunlar Batı'dan alınmıştı. Düşünce tarihimizde bu konu Tanzimat'tan itibaren yıllarca tartışılmıştır; Batı'dan teknoloji alırız ama ne kadar kendi ahlakımızı ve moralitemizi muhafaza edebiliriz, bu bileşimi nasıl yapabiliriz gibi. Bu tartışma hâlâ sürmektedir. Bildiğiniz gibi AKP ve camiası içinde bu konu konuşulmaktadır. Türkiye'nin zihinsel gerçeğidir bu. Sanatçılarımızın Kübist ya da Empresyonist üslupları uygularken bu tartışmayı eserlerine yansıtmaları beklenemezdi. Böyle bir şey de olmadı. Santralistanbul panellerinde Mehmet Güleryüz kendi eğitim sürecinde yaşadığı tutarsızlıkları anımsayarak bu problemi yakın tarihimize taşıdı: "Bize Cézanne öğretiliyor ama; Cézanne'ı oluşturan *geshtalt* ne hocada, ne de kendi yaşadığımız ortamda vardı" dedi. Ben şöyle diyorum: bizim kanonlaşmış sanatçılarımız, mesela Halil Paşa, Nazmi Ziya, iyi sanatçılardır, biçim olarak meseleyi iyi bilirler, ama zihniyet olarak orada değillerdi. Biz bu sanatçılara modern sanat tarihimizde önemli bir yer vermek zorundayız. Onları Batıyı taklit etmekle suçlayarak önemsizleştiremeyiz. Fakat 1968 kuşağının özgünlüğü bunlarda var mı diye sorabiliriz? Yoktur. Yoktur çünkü Batının zihniyetini taşımadan üslubunu kullandılar. Empresyonizm bilimselliği özümseyen sanatçının işidir. Optik araştırma yapar empresyonistler. Bizim sanatçılarımız optik araştırma yapmadılar, güzel ışıklı resimler yaptılar. İzleyicinin haz duyabildiği lezzetli resimlerdi bunlar. Koleksiyoncularımız zaten bu duruma vakıf değillerdir, 'güzellik' onlar için tek değerdir dersek abartmış olduğumuzu düşünmüyorum. Hoca Ali Rıza'nın hayranları için gerçeği parçalayarak irdeleyen ve eleştiren bir tabloyu sevmek kolay olur mu? Bu çelişkiyi kabul etmek zorundayız ve bugün artık farklı bir yere gelindi. 1980'lerden beri dünyadaki kanonlar da değişti, ortam değişti, zihniyet değişti. Türkiye buna nasıl katıldı? Katılabildi mi? Birkaç şekilde diyebiliriz: teknolojiyi kullanarak bilgisayarla, video ile, televizyonla giriyor, reklamla giriyor bu ortama. Pop Sanat'tan itibaren Batı'daki oluşumları Türk sanatçıları 20, 30, 60 sene arayla izlerken bugün bilgisayar ve televizyon ile, reklam endüstrisiyle, beyinler hızla yıkanıyor. 1950lerin Amerika-

sında olduğu gibi bir tüketim toplumu olma yolunda ilerliyoruz, materyalizmi adım adım yaşamaya başladık türbana rağmen. Bana göre 80'lerden beri yapılan sanat 68 kuşağının açtığı yolda giderek, biçimsel ve zihniyet olarak oldukça özgündür, otantiktir. Zaten Duchamp'tan beri otantiklik, özgünlük önemini yitirmiş durumda. Batı'da bu duruma tepki gösterenler var ama biz şimdi onu tartışmayacağız. Türkiye'de bir süredir özgünlük, otantiklik sorunlarını bir kenara koyarak merkezine siyasi, sosyal ve bireysel eleştiriyi alan analitik işler fazlasıyla yapılıyor. Toplumu olabildiğince dolaysız biçimde bilinçlendirmek amacıyla Dada ve Duchamp etkisinde birçok iş üretiliyor. Şimdi Türk sanatçılar uluslararası düzeyde iş yaparak dünyanın her yerinde ilgi toplayabiliyorlar.

İçinde bulunduğumuz durumda koleksiyoncuya nasıl bir yol gösterilebilir? Galerilerin rolü çok önemli. Galericilik kolay bir iş değil. İyi galericilerin çoğu eğitimli, kimisi uzun yıllar sanatçılarla iç içe yaşmış kişiler. Fakat hâlâ genel durumun çok parlak olduğu söylenemez. Sanat tarihi, eleştiri, müzecilik ve koleksiyonculuk özel eğitim gerektiren alanlar olarak Batı toplumlarında eğitim programlarına dahil ediliyor. Batı'da çok zengin bir eleştiri ve sanat tarihi geleneği var. Bizim de bu yolda ilerlememiz şart: ciddi sanat tarihi araştırmaları, eleştiri teorisi eğitimi ve müzecilik disiplini oluşturulmalı. Şu anda ciddi sanat eleştirisi yapan, analitik yazı yazan kaç kişi var diye düşünelim. Ayrıca çağdaş sanatı sergileme sorunu yeni problemler getiriyor. Galeriler ayakta kalabilmek için parasal endişeler taşırlar, oysa özellikle 80'lerden sonra, enstalasyon sanatları hızla gelişti. Bu tür iş üreten sanatçılar için sergi olanakları çok sınırlı. Bu sanatın izleyici oluşturması ve koleksiyoncunun ilgisini çekmesi için çok çok gerekli olan yazı ve eleştiri fazlasıyla eksik. İddialı bir sergi olan *Modern ve Ötesi* 50 yılı kapsıyor. Sergiye yöneltilen eleştitilerden biri bazı sanatçıların sergide olmaması. Küratörün bilgisizliği veya kişisel kaprisi olarak yorumlanabilen bu durumun nedenleri arasında 50 yıl gibi uzun bir sürenin daha önce kapsamlı şekilde hiçbir zaman sergilenmemiş, dönemlendirilmemiş ve eleştirel tarihinin yazılmamış olması. Serginin yanlışları arasında ezber bozamayan tavırların bu sergi-

de de devam ettiği eleştirisi de var: Kanon koyma ve dönemlendirme iddiasında olan böyle bir sergiye girmemesi gereken isimlerin ve işlerin 'vazgeçilmez' adlar hatırına sergiye dahil edilerek serginin sunduğu teorik ve eleştirel tavrın sulandırılmış olması. Santralistanbul'daki sergide böyle yanlışlar olmakla beraber bu sergiyi ben önemli bir deneyim olarak görüyorum. İyi ki yapıldı, üzerinde konuşabileceğimiz bir olay yaratıldı.

Koleksiyon oluşmasına katkıda bulunan çok önemli bir galericimiz Yahşi Baraz aramızda bu akşam. Kendisinin muazzam bir koleksiyonu var, ayrıca Türkiye'de ilk kez koleksiyoncu yetiştiren Baraz'dır. Yahşi'nin hiç yanlış yapmadığı söylenemez tabi. Bu çok normal bir şey, ama Yahşi ile birlikte çalışan bir koleksiyoner grubu var bugün. Galerist de anladığım kadarıyla koleksiyoner oluşturmaya çalışıyor. Bunlar galericilere düşen çok önemli işler, bunu bilinçli ve bilgili olarak yapmalarını ümit ediyoruz. Bilgi için sanat tarihçilerine ve eleştirmenlere ihtiyacımız var. Sanat severleri ve izleyicileri bilgilendiren etkinlikler arasında bienalleri sayabiliriz. Türkiye'den Avrupa'ya ve tersine mekik dokuyan bienal küratörleri de ezber bozamama problemini yaşıyorlar. Gittikleri ülkeleri az tanıyarak, kemikleşmiş belli klikler içinde dolaşıp danışarak yapılan uluslararası bienaller aynı fikir ve isimlerin dolaşımını sağlasa da Türkiye izleyicisine dünya sanatını getirdiği ölçüde önemlidir. Ortamın düzelmesi için rekabetin artması gerekiyor: galeri ve eleştirmen sayısının çok daha fazla olduğu bir ortamda korkmadan konuşmaya cesaret eden eleştirmenlere ihtiyaç var. Tabii böyle eleştirmenleri cezalandırmak yerine ödüllendirmek lazım. Sergiler konusuna gelince, son 30 yılda önemli bazı tematik sergiler yapıldı: Yahşi'nin "Türk Resminde Figür ve Portre", "Türk Resminde Çıplak" sergileri, Maçka Sanat Galerisi'nin açılış sergisi olan "Beş Gerçekçi Türk Ressamı" gibi. Sanatçı inisiyatifi ile yapılan A, B, C sergileri gibi kavramsal yaklaşımlı sergiler de yapıldı. Özel koleksiyonların sergilenmesi de kendi aralarında rekabetin artmasına ve bilgilendirici eylemlerin hızlanmasına yol açacaktır ki bu da önemlidir.

L.Ç.: Çok teşekkürler. Şimdi benim bir sürü sorum var. Tahmin ediyorum izleyicilerin de soruları var. Bir kere kesin olan şey şu:

Modernleşme serüveninin ve bütün bu serüvenin içerisinde zihniyet değişiminin tek bir platformu yok. Bir akış olarak hem söylediğin özelliklerde karşılaştırma olabilir, niye olmasın, hem dönemin sosyal, kültürel ve ekonomik gelişimine işaret edecek belgeler, dökümanlar olabilir. Sadece resimle, heykelle dönüşüm olarak değil, aynı zamanda dönemin çevresindeki zihniyet genişleten grafikteki değişim neydi? Karikatürdeki değişim neydi? Eğer biz diyelim ki 1923 ile 1950 arasını inceleyeceksek sadece resim ve heykel üzerinden inceleyemeyiz. O dönemdeki bütün o Ziya Gökalp, bütün o hümanist bakış, bütün Cumhuriyet idealisti, idealleşme fikri arkasındaki bütün o politikaları birlikte inceliyor olmamız lazım.

Benim birkaç sorum var bunlardan bir tanesi şu; biz bu bahsettiğin dönemsel başlıklarda, tematik akışlarda, galiba bütün bu sergilerde bahsettiğimiz isimler sürpriz isimler değil. Bu isimlere artık hem piyasa alıştı, hem sanat tarihi öğrencileri alıştı, hem bizler alıştık. 68 kuşağı meselesi önemli, bütün tespitlerin bence çok güzel, kesinlikle o grup, o sanatçılar tartışmanın bir başka yerine oturuyor. Osman Hamdi'yi ne kadar oryantalist görüyoruz; tuhaf bir tartışma; halen çözemediğimiz, içinden çıkamadığımız bir konuşma bence ama Osman Hamdi çok başka okumalara açık bir sanatçı olduğu için o kısma geriye dönüp bakmıyoruz. En azından *Kaplumbağa Terbiyecisi*'ni oryantalist resim özentisi olarak tarif edebiliyoruz yeri geldiğinde ama başlı başına bir okuma Osman Hamdi. Esas karıştırdığımız nokta galiba 1980 sonrası. Geriye dönük olarak bahsettiğin kanonları uygulayamayacağımız kesin. Bu konudaki tespitlerine katılıyorum. Batı'yla mukayese ettiğimizde karman çorman bir çözümleme çıkabilir ama buradaki kendi yerel modernleşme sürecimizde, dinamikleri tarif ettiğimizde bir şey algılayabiliyoruz. 80 sonrasındaki kırılmada da ciddi problemlerimiz var. Koleksiyon oluşturmaya yönelik çabalarımızda en önemli sorunlardan bir tanesi 80'le belki 90-95 arasındaki üretimin, görsel olarak olması ama; nesnel olarak bu yapıtların ortada olmamaları.

İ.D.: Evet, bu önemli bir sorun.

L.Ç.: Başlı başına ciddi bir problem. 80 sonrası derken şundan söz ediyorum: Artık Nazmi Ziya'lar, Halil Paşa'lar koleksiyoner-

lerin de bildiği isimler. Koleskiyonerlerin beğenisi daha gelişmiş olanları diyelim, iyi yapıtını seçiyor. Sanatçıyı birebir temsil etmese bile, ona ait olan yapıtları satın alıyor. Peki 80 sonrası ne yapacağız? Bizim kilitlendiğimiz en önemli nokta bu bence. 80 sonrasındaki bütün bu kanon dışı, üslup dışı yönelimde nasıl konumlandıracağız sanatçıları? Akış olarak bir tarih dizgisi mi tercih edeceğiz veya bu tarih dizgisi içerisinde birtakım öne çıkan bu sergilerde kendisini gösteren, çıkış yapan sanatçıları mı tercih edeceğiz? Bir önerin var mı, nasıl bir hareket mantığıyla girmek lazım?

İ.D.: Şimdi bunu konuşmam biraz zor, çünkü kitap yeni çıktı.

L.Ç.: O yüzden soruyorum zaten.

İ.D.: Biz bu konuyu seminerde öğrencilerimle incelerken önemli sergiler falan diye bakmadık. Aynı şekilde, kitabı oluştururken de ne sergilere, ne de galerilere baktık. Eski sanatçılara uyguladığımız yöntem gibi teorik açıdan ele aldık. Duchamp, Joseph Beuys, Dada, Fluxus: bu büyük çıkışları, modernizmin ötesine götüren, anti-sanat hareketlerini başlatan sanatın, toplumu yönlendiren, toplumla sanat arasında ilişki akımını hızlandıran sanatın ne olduğunu çok soran oldu. Duchamp'ın 'sanat nedir' meselesi daha temel bir kavram. Burada bir parantez açacağım; Dada'yı öğretirken anti-art hareketi diye özellikle altını çiziyoruz. Duchamp "Ben Dadaist değilim" diyor. Sonradan bazı Fransız düşünürler onu Dada gurubuna koyuyorlar. Dada'yla çok alışverişi olan bir insan, New York'ta Dada'nın içinde ama kendisini tipik bir Dadaist olarak görmüyor, "Ben anti-sanatla sanatı bir paranın iki yüzü gibi görüyorum." diyor. "Bu nedenle benim yaptığım şey ne anti-sanat ne sanat" diye kendine göre bir kategori oluşturuyor ki felsefi açıdan son derece ciddi açılımları olan bir tavır. Bugün mesela "bu nedir, üç sandalyeyi yan yana koymuş, üç tane boş şişeyi, su damacalarını getirmiş ortaya koymuş, bu sanat mı ayol?" diyenlere karşı konseptüel sanatı başlatan bir süreç bu. Yalnız Duchamp değil; onun yolunu açtığı akımlar var: Semiyotik alana giren sanatçılar, multimedia enstalasyon yapan sanatçılar var. Heykel ve resmin dilini üst üste bindiren, postmodern dili oluşturan sanatçılar var; Sürrealizm etkisinde toplumsal eleştiri yapan sanatçılar var; feministler var; medyayı ve kültürün her yönünü eleştiren

performans ve video sanatçıları var: var oğlu var şimdi. Olaya teorik bakmak zorundayız. 20. yüzyıl başından itibaren Duchamp ve Joseph Beuys çizgisinde yapılan sanatın hepsi iyi mi, kimisi şarlatan ve palavra mı? Neye göre, hangi kriterlere göre ayrıştıracağız? *80lerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* adlı kitabımızda bunu yapmaya çalıştık ve seçerken ciddi kriterler kullandık. Mesela 1980'lerde üretken iyi sanatçılardan bazıları modernizmle, modernizmin kırılışı arasında kalmış, konseptüel tarafını geliştirmeyerek 2000'lere kadar gelmişler; biz onları kitapta mercek altına almadık. Anlatabiliyor muyum? İşlerinde teorik araştırmaları sürdürmeleri lazım. Bir diğer sorun olarak senin dediğin gibi yapılan birçok iş sergi sonrasında yok olup gidiyor. Genç kuşaklar işin kendisini görmeden bilgilendiriliyorlar. Bu da tehlikeler içeriyor. Birçok sanatçının işlerini yeniden üretmeleri gerekecek yeniden sergilenebilmesi için, Serhat Kiraz'ın yaptığı gibi. Bu da büyük paralar gerektiriyor. Ayrıca mesela tek bir enstalasyon için kocaman bir oda vermeniz gerekebilir, Erkmen'in, Tenger'in tek bir enstalasyonu bu salonu doldurabilir. Dediğim gibi temelde seçimi teorik bazda yapmak zorundayız. Galeri'nin kimliği seçim kriteri olamaz. İyi galeri her zaman iyi sergi yapmıyor; ben böyle düşünüyorum.

L.Ç.: Peki, bizim şuna ne kadar sadık kalmamız lazım? Meşhur bir tarihsel anlatı kuruyoruz diyelim, nitekim şu anki konuşmada arkaplanda bunu yapıyoruz. Şimdi bu tarihsel anlatılar eğer 60'lardan itibaren Batı'da da kuşkuyla karşılanıp yerden yere vuruluyorsa ve yeni bir anlatı geleneği oluşturmak için alternatif okumalar sunuluyorsa, biz de geriye dönüp böyle bir okuma zinciri kurmalı mıyız, henüz bir temel oluşturduk mu, oluşturmadık mı tartışmasını bir tarafta tutarak? İkincisi; bu tip hayat ağacı veya tarihsel anlatımı sunacak olan şemalar, çizimler yapıldı, ama şunu görüyoruz ki bu tip şematik şeyler bazı sanatçıları dışarıda tutuyor, çünkü bazı sanatçılar bir şekilde cevap vermemiş, üretmemiş, onların alternatifi başka bir kanal oluşturuyor belki, ama o da çok ciddiye alınmamış. Dolayısıyla şimdi ben geriye dönüp böyle bir okuma yaptığım zaman bazı isimlerin bu hayat ağaçlarının içerisinde yer almadığını görüyorum. Ne yapmak lazım?

İ.D.: 70'lerden sonra, 80'lerde, 90'larda, Amerikan sanatında küçük grupların çok kimlikli olabildiğini görüyoruz. Bir sanatçı hem feminist hem ağır konseptüel olabiliyor, figüratif ve semiotik çalışabiliyor. Medya feministi olarak medya seçkisine girebildiği gibi radikal gruplara da katılabiliyor. Karar verirken elimizdeki malzemeye bakmak durumundayız. Bu arada feminist sanatı ben çok önemsiyorum. Türkiye'de feminist sanat gelişmiş midir? Zihniyetimizdeki yeri nedir? Dönüşümlere bakmak gerekir. Türkiyede demokratikleşme ve insan hakları konusunda feminist söylem çok önemli bir yer tutuyor. Bunu göz ardı edemeyiz, çünkü kendi tarihimizi yazıyoruz. Kategoriler oluştururken dışarda kalan sanatçılar varsa zorla ya da sulandırarak esnetmek ne derece doğru olur. Kavramları sulandırmak yerine ilgi çekici ve önemsenmesi gereken yanları varsa, o sanatçıları bu nedenler üzerinden ele almak daha doğru olur diye düşünüyorum.

L.Ç.: Mesela feminizmi göz ardı etmememiz lazım ama o temel bir ana omurga da oluşturmamalı, dolayısıyla bu omurga varken...

İ.D.: Ama tek omurga diye bir şey yok artık; bunu kabul etmek durumundayız.

L.Ç.: Peki şimdi bakın ben zaten olmaz demiyorum, bu olur, ama olmamalı. Öyle bir şeyi baskın bir halde önde tutarsak geri kalan küçük, tek başına oluşumları ne yapacağız? Onları klasifikasyon dışı kaldıkları için değerlendirmeyecek miyiz?

İ.D.: Bu neye benziyor biliyor musun? Balthus vardır, hiçbir yere koyamazsın. Çok iyi bir sanatçıdır.

L.Ç.: Onları ne yapacağız? Bize gelen akışta bazı sanatçılar dışarıda tutulmuş, bu çok açık. O sanatçılara geri dönüp baktığımızda, ileri sürdüğümüz bütün bu kanonlara da belki işaret ediyorlar. Var böyle isimler, yok değil. Bunlar doğru düzgün konumlandırılamıyor. Böyle bir okumaya da ihtiyacımız var sanki, bizim kendi modernleşme sürecimizi masaya yatıracaksak.

İ.D.: Bu kitabı yaparken bu problemle karşılaştık: bazı sanatçılar biçimsel olarak zihniyet dönüşümünü tam olarak temsil etmiyor. Ne kadar seçici olmak istediğine bağlı. Bana kalırsa ilk aşamada

çok seçici olmalıyız. Metropolitan Müzesi'ndeki seçicilik bizde var mı? Metropolitan Müzesi'nde kaç sanatçı var? Şu veya bu nedenle deposuna giren bazı sanatçıların hiç depodan çıkmadığını biliyoruz. Rönesans resmine bak. Binlerce, yüz binlerce ressamdan kaç kişi müzelere girebilmiş?

L.Ç.: Peki mesela diyelim ki, bugüne ait bir koleksiyon fikri taşıyan ve şu an için güncelliği tarif eden, böyle bir sahneyi hedefleyen, o alanda yatırım yapmak isteyen ya da kendince o alana hakikaten çok sıcak bakan bir koleksiyoner var aranızda. O ne yapmalı şimdi bütün bu dağınıklık, bütün bu yoğunlukta? Tamam, diyelim ki eleştiriyi takip etmeli. Böyle bir gelenek var. Diyelim ki galericiyi takip etmeli. Onunla bağlı olarak hareket edebilecek, kısmi olarak bu piyasayı da değerlendirebilecek okuma zinciri de var diyelim. Bu kadar çokluğun içerisinde yol almanın da bir ölçütü olmalı mı ya da bu konuda nasıl hissetmeli koleksiyoner kendisini sizce?

İ.D.: Önümüzde bir örnek koleksiyoner olarak René Block var. René Block'un bahsettiğimiz dönemden kaç sanatçısı var bilmiyorum; on mu, on beş mi? Benim görüşüme göre seçtiği sanatçılar arasında vazgeçilmezler ve vazgeçilebilirler var. Kendi tercihini kullanmış, bir çeşitleme yapmış. Ama belli bir çizgiyi izlediği de açık.

Koleksiyon konusunda bir sanatçıyı tek bir işiyle temsil etmek de yetersiz. Mesela 1987'den bir Erkmen aldınız şimdi 2008. Aradan kaç yıl geçmiş? Erkmen sürekli üreten bir sanatçı. Tek bir işle sanatçıyı tanımak için çok yetersiz. Nasıl yapmalı? Kabaca iki yöntem kullanılabilir: belli isimlerin kapsamlı koleksiyonları yapılabilir, ya da mesela bizim kitapta koyduğumuz çizgide bir koleksiyon yapılabilir ki bu belli bir teorik konsept çerçevesinde oluştu. Biz araştırmada yirmi küsur sanatçı seçtik, belki eksik yaptık, bilmiyorum, yapmış olabiliriz. Ama 80'ler için konuşuyorum; Altan Gürman'dan itibaren belli bir çizgiyi izledik ve hangi kriterleri kullandığımızı tanımladık. Bunun gibi belli bir çizgiyi, gelişimi gösteren koleksiyon yapılabilir.

İzleyici: Neşe Erdok.

İ.D.: Neşe Erdok o çizgiye girmiyor. 80'lerdeki kırılma noktasında Erdok figuratif modern olarak tanımlanabilir.

L.Ç.: Rica etsem mikrofonu verir misiniz, çünkü bu konuşmalar kitaba dönüşüyor.

Yahşi Baraz: Türkiye'de koleksiyonculuk olayı aslında 70'li yıllardan itibaren başlıyor. Batı'yla mukayese ederek çalışma yapmak lazım. Batı ne yapmış, biz ne yapmışız? Bizim 16. yüzyılı düşünün, bizde Osmanlı dönemi varken Avrupa bir Rönesans yaşıyor. Biz onu yaşamadığımız için bu gecikmelerin acılarını geçmiş bütün nesiller yüzlerce yıl yaşamışlar, bugün de aynı şeyi yaşıyoruz. Koleksiyonculuk aslında 1900'lerde veya 1890'larda başlıyor. Bu nasıl oluyor? Birtakım önemli koleksiyoncular özellikle Amerikalı koleksiyoncuları yönlendiriyorlar ve Batı resmi orada çok da popüler bir hale geliyor. Fransızlar bile Monet, Manet, Pissarro, Sisley'ye sahip çıkamamışlar, kim çıkmış? Amerikan müzeleri çıkmış. Veya Picasso'yu ilk alanlar Almanlar, Amerikalılar. 1945-50'lilere kadar Picasso'yu hiçbir Fransız müzesi almamış. Avrupa da aslında atlamıştır. Mesela o kadar Jean Jacques Rousseau gibi isimler, filozoflar yetiştirmiş bir toplum, kendi sanatçılarını atlamış! O zaman şu çıkıyor: Türkiye 20. yüzyılda çok büyük bir badire atlatıyor, savaşlar geçiriyor, nüfus on milyon, yarısı hasta bir nüfus. Böyle bir ülkeden bahsediyoruz. Bağımsızlık savaşı veriyor ve 23'den sonra bir değişim oluyor. Bu dönem içerisinde resim, 'r' si bile okunmayan bir konu. 50'li, 60'lı yıllar, 70'li yıllara kadar böyle geliyor benim gördüğüm kadarıyla. Mesela benim ahbaplarım vardı, hocalarımızdı onlar ama dostluk içindeydik. Bizler de senede bir tane resim yapıp Ankara Resim Heykel Müzesi'ne yollardık ve orada da sergi olurdu. Başka da hiçbir sosyal hadise yoktu. Şimdi bu ortamda ne koleksiyoncu yetişebilir, ne resim üretimi olabilir, ne de müze kurulabilir. Bu dönemi geçirmiş Türkiye. Şimdi nasıl oldu? Biz 70'li yıllardan itibaren galerileri açtık ve çok agresif bir şekilde girdik. Ben Amerika'dan dönmüştüm, 75'de açtım. Aydın Cumalı ve Ertan Mestçi 73'te açtılar. O günlerden sonra arka arkaya sergiler açılmaya başladı. O gün flaşta olan ressamlar ki bugün hiçbiri hayatta değil, biz onlara zorla resim yaptırdık. Gayet iyi hatırlıyorum, resim yapmıyorlardı, o yıllarda bırakmışlardı. 60'lı 70'li yaşlardaydılar ve pasifize olmuşlardı. Toplumun dışına çıkmışlardı, büyük

bir moral çöküntüsü ve ümitsizlik içindeydiler. Ben bunu birebir yaşadım; hepsinin evine giderdik, çay içerdik, oturur konuşurduk. Türkiye buydu aslında. Öyle Marcel Duchamp'la mukayese gibi bir şey söz konusu değil. Batı'yla mukayese edildiğinde Türkiye içine gömülmüş, yurtdışına seyahat edemeyen, milli geliri şu kadar olan cahil bir toplumdu esasına bakarsanız. Bu toplumda sanatçıdan ne bekliyorsunuz? 70'li yılların ortasından sonra bir değişim oldu – o değişim de tabii çok eleştirilir. 1982'den itibaren Turgut Özal'ın çıkmasıyla Türkiye'de ümit verici bir şey yaşandı, fakat onun da tabii büyük handikapları oldu. Bir sürü yasadışı olaylar oldu. Fakat Özal "yurtdışında parası olanları Türkiye'ye davet ediyorum" dedi ve kanun çıkarttı. O paralar Türkiye'ye girdi. Esasında böyle başlamıştır Türkiye'de koleksiyonculuk. İsviçre'deki, Amerika'daki paralar Türkiye'ye geldi. Turizm yatırımı oldu. 4. Levent' deki binalar yapıldı o dönemde. Trilyonda bir, katrilyonda bir de resme girdi. Bunun başlangıcını birebir yaşamış bir galerici olarak konuşuyorum. Bizim açtığımız sergilere yavaş yavaş birtakım kişiler gelmeye başladı. Bunlar aslında kara para aklayan insanlar değildi, o dönemin burjuvalarıydı. Ali Koçman, Kemer Country'nin sahipleri, Halil Bezmen, Erol Aksoy; bu isimlerin hepsini biliyorsunuz. Bu kişiler resim almaya başladılar ve onlar bir ilk, bir örnek oluşturdu. Ben de çok uğraştım; onlara eser sattım; çünkü şöyle bir olay vardı: Batı'da müzeye bir resim girer ve galericiler o sanatçının sergisini açarlar, ve çok rahat satabilir; çünkü adam der ki bakın müzeye girmiş bu sanatçı. Biz nasıl yaptık, "Efendim ileride Mehmet Güleryüz çok meşhur olacak, bunu lütfen alın" diye yalvararak sattık, çünkü dönemlerde kimse bilmiyordu. O zamanın burjuvası da güvensizlik içinde bakıyordu; bir resme mesela beş yüz dolar, bin dolar verirken bile hepsinin eli titredi, bu senelerce böyle devam etti. Bunun sosyolojik tarihini yazmak lazım. Bir sanatçı kaç resim üretmiş değil de o günkü sosyolojik durum neydi? Henüz Türkiye'de bunu yazan yazar çıkmadı; biraz Levent ilgileniyor. Daha öncekiler daha hissi yazdılar. Dost ilişkileri içinde yazılmış birçok yazı vardı. Onlar eleştirilecek, çok daha acımasız ve sosyolojik bir tarih yazılacak; Türkiye'nin konumu anlatılacak ve Türkiye'nin o konumu içinde

sanatçının durumu anlatılacak. Bunu yapmadan hepsi havada kalıyor. O zaman ne oluyor Türkiye'de? İşte 80'li 90'lı yıllarda büyük bir değişim oldu, Adnan Çoker'ler, Doğançay'lar, Güngör Taner'ler devreye girdi. İpek Hanım tabii çok güzel bir kitap hazırlamış ama orada tek bir dönemi anlatıyor ve o dönemin çok avangart sanatçılarını anlatıyor. Biz sergiler açtığımız zaman onlar çok önde isimler değildi; sonradan çok öne çıktılar ama o zamanın, yani 80'li yılların, 90'lı yılların koleksiyoncuları, René Block gibi uzman kişiler onlardan eser aldılar. Ben de aldım mesela. Birkaç tane almışımdır o zamanlar için, ama benim daha öncelikli aldığım ve tercih ettiğim sanatçılar var. Sizin söylediğiniz gibi Mehmet Güleryüz'ün dönemi bir ilk, bir değişim oluşturmuştur Türk resminde. Figür resminde bir çeşitlilik girdi. Türk resmine ve ilk defa Akademi'ye karşı bir resim yapıldı. Çağdaş resim Akademi'ye karşı yapılan bir resimdir ya da eser olarak, sanat olarak bakarsanız, akademik olmayan bir şeydir. Bunu Picasso yapmış. Bundan ondan ötürü hocalık yapmayan insanlar bağımsız sanatçılar ve kendi üslubunu dünyaya kabul ettirmiş insanlar var. Bizde de Ömerler, Mehmetler, Alaattinler bağımsız çalışmalar yaparak bir kamuoyu oluşturuyorlar. Tabii onlara arka çıktık ve açtığımız sergilerle bu kişileri çok ünlü bir hale getirdik, fakat lokal bir çalışmaydı. Batı ülkelerinde mesela binlerce olay var; müzeler kurulmuş, koleksiyonlar oluşturulmuş. Onların koleksiyonlarına baktığınız zaman, dünya çapında yirmi otuz tane isim çıkar mesela. Gidin bu Paris'e; gene Frank Stella vardır, Paris'te de aynı isim vardır, Amerika'da da aynı isim vardır, öyle yüzlerce, binlerce değişik isim yoktur. Bütün dünya kapitalistleri nasıl Coca Cola, General Motors hisse senedi alıyor, onlar gider gider Bacon'a, Freud'a ya da Picasso'ya yatırır. Kapital sahibi hiçbir zaman bilinmeyene para yatırmaz. Aynı şey Türkiye'de oldu, belli ressamlar öne çıktılar ama tabii onlar da Türk resminin en önemli isimleriydi. Bizim yaptığımız bir hata yok. Mesela Necdet Kalay diyorsun, günde üç tane Necdet Kalay satardım. Mesela sokak resmi de sattık, Osman Hamdi de sattık. Necdet Kalay'ın faydası şu oldu: hiçbir şey almamış adama, duvarında yapıştırılmış bir takvim fotoğrafını indirdik, yerine Necdet Kalay astı. Bu da

bir fonksiyondur. Çünkü ilk defa yaşayan bir sanatçıdan orjinal bir eser girmiş oluyor. Bugün de Necdet Kalay âşığı bir adam çıkabilir. Bugün bütün dünyada varyasyonlu galeriler var. Mesela en iyisini satan, kişilikli galeriler var: sırf oryantalist satıyor, soyut satıyor, figüratif satıyor. Başka hiçbir ressamla çalışmıyor. Gitseniz randevu bile alamazsınız. İpek çok iyi bilir, Amerika'da senelerini verdi.

Türkiye yavaş yavaş bir değişim geçiriyor bence. Türkler çok zeki ve çok kolay adapte oldukları için. Mesela 16. yüzyılda İtalyanların başlattığı Rönesans hareketine 200 sene Fransa ne yapmış? Sanat tarihi hep aynı ressamlarla anlatılıyor. Söylediğim gibi binlerce ressam çıkıyor ve bazı belli isimler var, başkasını hatırlayamazsın. Ama 20. yüzyıldan sonra değişim oldu. Ekoller değişti, o rüzgâr Türkiye'ye geldi ve Türkiye'de 2000'li yıllarda çok ani bir değişim oldu, müzecilikte yatırımlarla ve bir burjuva kesimin zenginleşmesiyle. Mesela şöyle düşünün: 1977 yılında ben Anadol marka bir araba almıştım. Yüz otuz beş bin liraya almıştım ve parayı yatırdıktan on sekiz ay sonra geldi araba. Türkiye böyle bir konumdaydı ve ressamı da öyleydi, pazarı yoktu. Anadol araba satan bir ülke, Türkiye. Aynı zamanda Necdet Kalay satılıyordu, zaten çok rafine bir şey getirseniz satamazdınız. Gayet iyi hatırlıyorum o gün gelenleri. 76'da biz Neşet Günal'ın sergisini açmıştık; birkaç kişiye zor sattım. Çok iğrenç buldular; bunu bana bizzat deklare ettiler. "Bu nedir, resim mi?" dediler. Çok mühim bir adamdı Neşet Günal, "Bunu biz asamayız" dediler. Böyle bir değişim var Türkiye'de. Aynı şekilde Gauguin 1902'de Paris'te sergi açıyor ve o zamanın burjuvası mesela "biz bu iğrenç kadın figurlerini asamayız" diyor. 1900'de Fransa neyse 1977'de de İstanbul öyleydi; bakış açısı öyleydi, şimdi değişti. Ama nasıl değişti? Eski burjuva sınıfının büyük bir kısmı vefat etti, yeni bir nesil geldi. Bu yeni nesil benim tanımadığım bir nesil; ben onlara bugün servis vermiyorum. Başka, daha genç galeriler açıldı; onlar çalışıyorlar. İnşallah onlar bir estetik değişimi yapar, gene ressam keşfeder ve o ressamlar bu kişilerin koleksiyonlarına girer, onlar müze açarlar ve böyle çorap söküğü gibi gider.

Bir tek şey daha anlatayım –çok fazla konuştuğumu hissettim bir anda– benim idealim burada büyük etkinlik yapılsın ve sa-

natçılar yurtdışında isim yapmaya başlasın. Bu çok önemli. Bunu Türkiye'de 45'li doğum tarihi olan sanatçılar daha başaramadı. Bunu söylemek biraz küçültücü gibi gelmesin, tarihin akışı içinde böyle idi; gidenler orada bazı zorluklarla karşılaştılar daha kibarca söyleyeyim, olmadı. Fakat bu hiçbir zaman olmayacak manasında düşünmemek lazım. Mesela çok genç sanatçılar gidecekler, oradaki sanat merkezlerinde müzeciler tanıyacak, galerici tanıyacak, sanat yazarı kendini tanıtacak ve ancak Batı sanatına bir *contradiction*, karşıtlık çıkaran birisi orda kabul görecek. Bunu artık kim yapabilir? Mesela diyelim ki Christo yapmış. Şimdi Bulgar sanatı ileri mi? Değil ama; Christo ileri adam. Bir şey bulmuş yapmış. İpek çok iyi bilir; bugün Christo'nun baskıları 30.000 dolara satılıyor. O kadar değişik bir olay ki; mesela Sotheby's'de, Christie's'de desenleri 300.000 dolardan satılıyor. 300.000 dolara Türkiye'de yaşayan bir sanatçının resmi satılmıyor. Belki de çok uzun bir zaman alacak, ama tabii bunlar uzun uzun tartışılabilir. Kusura bakmayın, ben fazla konuştum.

L.Ç.: Çok teşekkür ederiz. Sizi daha önce bu konuşma dizisine birkaç kez çağırdım, gelmediniz, ama bütün bu açıklamalarınız yetti. Peki, ek olarak söylemek istediğiniz bir şey var mı? Sorusu olan var mı acaba? Saat 8 oldu.

Ben Yahşi Beye tekrar davetimi yeniliyorum, eğer haziran ayında programınız yoksa lütfen buraya konuşmacı olarak sizi istiyoruz.

Şükran Aziz: Aşağı yukarı 20 yıldan beri yurtdışındayım fakat gerek İpek Hanım'ın gerek Yahşi Bey'in demin söylediği şeylere yakınım, yani o günlerde buradaydım. Bu konuşmayı dinlerken bazı şeyler görüyorum. Hâlâ bir karmaşa devam ediyor. Modern sanat 80'li yıllardan itibaren sanki başladı gibi deniyor.

İ.D.: Modern denmiyor. Bu çok önemli. Bilakis tam tersi modern sonrası deniyor.

Şükran Aziz: Fakat sonrası ya da öncesi, onları hazırlayan etkenler, onların isimleri geçebiliyor mu? Yoksa biz onları unutuyor muyuz? Hiç kimse Sabri Berkel'den bahsediyor mu? Aslında bunlar Altan Gürman'ların doğumuna belki yardımcı olan insanlar, bir.

İkincisi; Türkiye'de aslında şu anda yurtdışında etkinlik yapan sanatçılar var. Yahşi Baraz bugüne kadar yaptığı kendi koleksiyonunun kitabını hazırlayabilir. Çok iyi bir arşiviniz var aynı zamanda. Yani beklemeyin. Bütün koleksiyonerler gibi kendi kataloglarımızı yapabiliriz. Bunun gelecek nesiller için çok önemli bir katkısı olacaktır. İpek'i ben uzun yıllardan beri gerek yazılarıyla gerek sanatçı olarak izlerim. Adnan Çoker, 80'li yıllarda bence en önemli sanatı başlatan sanatçılardandır diyebilirim. Altan Gürman'lara, Özdemir Altan'lara, ve başkalarına destek olan, hatta onların çıkışına yardımcı olan sanat eylemlerini geliştirdi. Bir kere Amerika'daki sanat da aynı Türkiye'deki gibi yeni. 60'lardan sonra başlar, çünkü neden? 2. Dünya Savaşı sonunda Almanya da bir okul açtı ve oradan bir sürü sanatçı çıktı. Araştırmalar, çalışmalar herhalde bir ışık tutacaktır geleceğe, ne yaparsak yapalım. Bugün bu kitaba karşı başka bir kitap çıkacaktır ve onun yanlışlarına başka eklemeler ve yenilikler eklenecektir. Böylece hiçbir tane "son" söz yok, ama bir süreç olarak sanat kendi içinde gelişimini yapacaktır. Benim söylemek istediğim sadece bu.

İ.D.: Dediğin şey çok önemli Şükran (Aziz), zaten ben Hegelyen diyalektik içinde üsluplar birbirini doğurur diye anlattım, aslında senin dediğini destekliyor. Yani hiçbir şey havadan inmiyor. Santralistanbul'daki serginin, günahları sevaplarıyla beraber özelliği bu; Türk moderni, modernizmi, Sabri Berkel'ler, Adnan Çoker'ler, Nurullah Berk'ler, bütün hepsi orada var; öbürleri de onların çocukları olarak var. Sorgulanması gereken şey şu: Zihniyet olarak birbirlerini etkileyen bir diyalektik oldu mu? Ben Türk Sanat Tarihi sürecini Batı'dan bu noktada ayırıyorum çünkü. Bizde modernleşme eşittir batılılaşma eşittir dışarıdan ithal etme. Bu sürecin özgünleştiği noktalar 68'lerden itibaren oluyor ve belirtildiği gibi medya, para ve reklam patlamasıyla 70'lerde başlayan özgürleşme 90'larda artarak gelişiyor. Yani bugün Türkiye'deki sanat ortamı senin dediğin şeyi ihmal etmiyor. O dönem önemli olarak görülüyor ve onlar satılıyor. Adnan Çoker ve Sabri Berkel, bunlar başyapıtlar olarak gidiyor değil mi?

L.Ç.: Evet, doğru. Başka soru var mı? O halde herkese çok teşekkürler.

Çağdaş Sanat Konuşmaları'nın dördüncü serisinde "Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik" olgusuna odaklanıldı. Konunun uzmanları bir koleksiyon oluşturmanın yapı taşlarını ve müze fikrini tartıştılar.

"Çağdaş müzecilik anlayışları içerisinde koleksiyon oluşturmak, yönetmek ve yönetim anlayışını ilkelere bağlamak, spesifik ve temel çalışma alanlarından birini oluşturmaktadır. 16. yüzyılın 'acayiplikler kabinesi'nden bu yana, biriktirmenin müzeler açısından ayrı ve özel bir yeri oldu. Fakat bugünkü anlamıyla bir müze koleksiyonunu harekete geçiren toplama güdüsünün arkasındaki süreç, şüphesiz Aydınlanma dönemi ile başlar. Aydınlanmayla birlikte koleksiyonculuk bilimsel ussallığa tabi kılındı; bilim müzeleri dışındaki müzelerin temelleri de sadece sanat ile tarihin referans çerçevesiyle meşrulaştırıldı. Meselenin özünün sadece toplamak olmadığı, biriktirilenlerin aynı zamanda bir meşruluk, tarih ve diğer kültürler karşısında bir güç oluşturduğu anlaşıldı. Koleksiyon oluşturma yolunda giderek uzmanlaşan müzeler, koleksiyon yapılarına göre anılmaya başlanan özel mekânlar olma ayrıcalığına eriştiler."

Levent Çalıkoğlu

Kapaktaki eserler (soldan sağa):
Zaha Hadid'in Abu Dabi için tasarladığı müzenin maketi.

Johann Zoffany, *Charles Towneley'nin Park Sokağı'ndaki Kütüphanesi*, 1783, Towneley Hall Art Gallery, Burnley.

Jacopo da Pontormo, *Cosimo de Medici*, 1518, Uffizi Galerisi, Floransa.

ISBN 978-975-08-1676-5
9 789750 816765
15 TL